HISTOIRE DE L'ART

TOME SEPTIÈME

PREMIÈRE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME SEPTIÈME

Jean Babelon, docteur ès lettres,
conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale.

Cte Paul Biver, docteur ès lettres.

Léon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

Mademoiselle Duportal, docteur ès lettres.

R. de Félice.

Louis Gillet, conservateur du château de Châalis.

Conrad de Mandach, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Berne.

Henry Marcel, directeur honoraire des Musées Nationaux.

André Michel, membre de l'Institut, professeur au Collège de France,
conservateur honoraire des Musées Nationaux.

Pierre Paris, professeur à la Faculté des Lettres
de l'Université de Bordeaux,
directeur de l'École des Hautes Études Hispaniques,
Institut Francais de Madrid.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome,
conservateur du Musée de Versailles.

Louis Réau, ancien maître de conférences
à la Faculté des Lettres de l'Université de Nancy,
ancien directeur de l'Institut francais de Pétersbourg.

† Marcel Reymond.

Charles Marcel-Reymond.

René Schneider, maître de conférences à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.

Paul Vitry, docteur ès lettres, conservateur au Musée du Louvre.

91.966. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France,
Conservateur honoraire des Musées Nationaux.

TOME VII

L'Art en Europe au XVIII[e] siècle

PREMIÈRE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 103, BOULEVARD SAINT-MICHEL

1er TIRAGE : 1925.

AVERTISSEMENT

L'art du XVIII[e] siècle a évolué du *rococo* au *classicisme* renaissant, et quand, sous l'influence des archéologues métaphysiciens et théoriciens du « Beau idéal », il semblait s'enliser et se figer dans un formalisme sectaire à la recherche de l'absolu, déjà pointaient les signes annonciateurs des prochains renouveaux qui, plus ou moins éphémères et dans les cadres du *romantisme* et du *naturalisme*, devaient s'épanouir au siècle suivant. Essayer de montrer comment les œuvres des artistes ont enregistré ces nuances et mouvements plus ou moins efficaces de la sensibilité et des idées contemporaines, de la vie et des mœurs, par quelles modifications et adaptations successives la technique des différents arts en reçut l'empreinte et en devint le véhicule, c'est proprement la mission de l'histoire de l'art plus attentive aux faits, c'est-à-dire à la confrontation des œuvres et des textes, qu'aux nominalismes élaborés après coup par les esthéticiens.

Il serait sans doute vain de tenter une revision ou une réforme de la terminologie, consacrée par l'usage, du « gothique » au « romantique », mais il ne faut pas se laisser dominer par les mots. *Baroque* et *rococo*, par exemple, sont entrés dans l'histoire de l'art comme un « jugement » bien plus que comme une définition. Ils ont été inventés par des docteurs plus ou moins « orthodoxes » pour désigner, dans une intention péjorative, l'évolution des styles (en somme très logique, sinon *nécessaire* et en intime accord avec les lois mêmes de la vie) entre la fin de la Renaissance et l'avènement du néo-classicisme.

Sous le pontificat de Clément XIII (1758-1769), Raphaël Mengs inaugurait à Rome, au Vatican, un cours public d'esthétique et d'histoire de l'art sous ce titre général : « Contre le goût *français* » (c'est-à-dire contre le goût du XVIII[e] siècle depuis Watteau et les « maîtres de la Régence »), et à peu près au même moment Cochin, à Paris, se vantait d'avoir *couvert les partisans du rococo d'une assez bonne dose de ridicule*, et Mariette, dans son *Abecedario*, à l'article de Robert Le Lorrain, écrivait

déjà que « le *goût français* se fait trop sentir dans ses ouvrages ». Le « goût français », c'était dès lors aux yeux des disciples de Winckelmann le « mauvais goût » dont les œuvres allaient être vouées à l'anathème comme le produit de « la pire décadence » et reléguées aux « galetas de la brocante » par les académiciens du premier Empire.

Stendahl, dans ses *Promenades à Rome*, notera « ce terme un peu vulgaire de *rococo* employé dans les ateliers pour désigner le style d'architecture et d'ornementation qui régna en France au XVIIIe siècle, caractérisé par les façades hérissées, par les frontons recourbés et brisés, par la profusion des ornements insignifiants, par la préférence donnée aux rocailles », enfin par le « mauvais goût », dont il rendait responsable le cavalier Bernin.

Au siècle précédent, quand il avait inauguré la première séance de l'Académie royale d'architecture, François Blondel, parlant de *l'excellence du goût*, avait invité ses confrères à définir d'abord « ce qu'est le bon goust dont on parle d'ordinaire... » Le résultat de la délibération ouverte sur cette question primordiale entre « les personnes choisies parmi les plus capables pour établir les règles les plus justes et les plus correctes » avait été en somme fort décevant, puisque, « chacun ayant donné son avis », il fut décidé que : « toutes choses faites de bon goust doivent nécessairement plaire, mais qu'il y a plusieurs choses qui peuvent plaire qu'on ne peut pas dire pour cela de bon goust ». Il est fort regrettable que les procès-verbaux des séances des jeudis 7 et 14 janvier 1677 ne nous aient pas conservé le détail de ces discussions ou délibérations, où il est permis d'ailleurs de supposer qu'il n'y eut pas grand'chose d'utile à retenir et qui durent, comme il arrive habituellement en ces matières, s'égarer en généralités assez confuses. « Chacun fit assez comprendre la signification de ce mot (le bon goust) *par les différentes manières dont on s'est servi pour l'expliquer* », écrivait non sans un visible embarras celui qui était chargé de tenir la plume et de résumer la discussion, et on se représenterait volontiers un Libéral Bruant échangeant, à la sortie, quelques propos avec Le Vau et concluant à peu près : « Ne pensez-vous pas, monsieur, que nous venons, par ordre de sa Majesté, de perdre notre temps? »

Ces questions d'esthétique et de goût allaient prendre au cours du XVIIIe siècle une place toujours plus grande dans les conversations mondaines, les controverses des philosophes et les propos de la critique d'art, dès que la périodicité plus fréquente des Salons en France et le rayonnement de l'art et de l'esprit français dans toute l'Europe eurent multiplié le nombre des « amateurs » et des « curieux » et les points de contact entre les artistes et leur clientèle plus étendue. On en verra les effets dans chaque pays au cours de ce volume.

Mais la France ne fut pas, comme on l'a trop dit, avec et après Stendahl, le pays d'origine ni même d'élection particulière du rococo. C'est peut-être chez elle que s'élevèrent les premières et les plus efficaces protestations contre les excès de cette recherche des formes plus souples et plus mouvantes qui marqua, sans à-coup ni brusque transformation, la transition de l'art du XVIIe au XVIIIe siècle, que l'auteur des *Promenades à Rome* caractérisait très justement en notant *la profusion des ornements insignifiants*, — si gracieux d'ailleurs et si « amusant » à l'œil plus que satisfaisant à la raison qu'en pût être le jeu.

Sa vogue fut en réalité très éphémère dans le pays de Cochin. Celui-ci, dès 1754, dans sa fameuse *Supplication aux orfèvres* comme dans sa *Lettre d'une société d'architectes* à l'abbé R..., priait très humblement ces messieurs, « lorsque les choses pourraient être carrées, de vouloir bien ne pas les torturer », et entreprenait de les convaincre qu'en architecture « il n'y a que l'angle droit qui fasse bon effet » — proposition d'ailleurs excessive ! A propos de l'œuvre du « *grand* Meissonnier », qui était d'ailleurs italien d'origine, compatriote et continuateur de Borromini, il protestait contre « le déchiquetage, l'évidement et l'enroulement abusifs des formes », où les contreparties non symétriques lui donnaient l'impression et le malaise d'une sorte d'ivresse, et il sollicitait « pour les balcons et les rampes d'escalier la permission de passer droit leur chemin ». C'est en réalité hors de France : en Allemagne, en Autriche, en Espagne même qu'on trouvera les exemples les plus caractéristiques des « excès » contre lesquels Cochin fut l'un des premiers à s'élever au nom du « bon sens » français et du sentiment de la mesure — et c'est en Italie sans doute que s'en manifestèrent les premiers symptômes. On trouverait dans la correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome plus d'un témoignage significatif à ce sujet.

La crise du *rococo* ne fut d'ailleurs qu'un épisode, un « moment », dans l'histoire de l'art du XVIIIe siècle, et les monuments qui nous en conservent la marque ne subsistent pas seulement, en dépit des anathèmes des antiquomanes et docteurs du néo-classicisme, « pour la honte de ceux qui eurent la patience de les faire », ainsi que Jean-Jacques Rousseau, — qui confondait dans la même réprobation le rococo et le gothique, — écrivait du portail des cathédrales.... Comme nous l'indiquions au début de cette courte introduction, d'autres monuments, d'autres faits s'y produisirent, d'une portée plus longue et d'une signification plus profonde, dont les conséquences auraient sans doute été plus immédiates sans les troubles sociaux, coïncidant avec la grande querelle des esthéticiens, qui faussèrent pour un temps les conditions normales de la production des œuvres d'art. C'est en Angleterre, — pays qui fut lent à dégager des importations et imitations continentales un art vraiment national, mais

qui, dès qu'il l'eut atteint, s'y établit et y évolua avec une savoureuse originalité (tout au moins dans l'œuvre de ses peintres), — qu'on en verra l'éclosion la plus logique, si l'on peut dire. Les théoriciens ne firent pas rage chez elle; sa position insulaire la préserva sans doute, et elle choisit plus qu'elle ne subit les influences qu'elle s'assimila. Ses artistes trouvèrent dans les écrits de Reynolds le guide le plus intelligent, et les lecteurs, un modèle excellent d'analyse et de critique. Autant le rôle de Raphaël Mengs fut pernicieux à Rome, autant celui de Reynolds fut bienfaisant à Londres, et, dès que la création de l'Académie royale (1769) mit à la disposition du peintre-critique du *Flâneur* une chaire plus haute et plus retentissante, ses *Discours* aux étudiants (1769-1790) devinrent un véritable enseignement qui, considéré dans sa méthode, ses tendances, fut aussi clairvoyant et efficace que celui de Flaxman resta stérile, sinon dangereux, pour les sculpteurs. L'école de peinture anglaise prit alors et pour un temps, dans le déclin, l'étiolement ou l'égarement des écoles nationales européennes de peinture, une place originale, et elle le dut pour une bonne part à ce maître éminent qui, fort de la connaissance et de l'intelligence du passé, sut mesurer et préparer l'avenir que les théoriciens intransigeants, au nom du « grand art sévère et antique » qu'ils connaissaient très mal et d'un « idéal » arbitraire et abstrait, menaçaient de faire échouer dans une morne impasse. Mais avant d'aboutir à cette conclusion l'art du XVIIIe siècle s'épanouit en une riche floraison d'œuvres que le véritable goût français marqua de son empreinte....

André Michel.

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE[1]

De 1708, date de la mort de Mansart, à 1789, l'architecture française exprime à merveille la société nouvelle. Mais elle est lente à se dégager des formes qui l'ont précédée. C'est la distribution et la décoration qui trahissent avec décision le changement des mœurs et du goût. La structure générale, la composition des masses, fixées en des chefs-d'œuvre vénérés, restent circonspectes. De l'hôtel de Soubise (1706) à l'hôtel de Salm (1786), de la façade de Saint-Roch à Saint-Philippe-du-Roule (1780), le goût français ne veut être moderne, original, qu'en s'appuyant sur la triple expérience de l'antiquité, de la Renaissance italienne et du grand Siècle : il évolue dans la tradition.

Il faut donc se défier des catégories toutes faites, qui opposent brutalement l'architecture du XVIIIe siècle à la précédente, et, dans le XVIIIe même, séparent avec rigueur style Régence, style Louis XV, style Louis XVI. L'observation révèle une continuité vivante, qui déçoit parfois l'analyse. Même dans la décoration, le style Régence est fait des éléments que le dessin de Mansart organisait déjà ; et il dure jusqu'au milieu du siècle. Le petit Trianon est en virtualité dans les pavillons de Mansart à Marly. Aucun monument ne déconcerte la classification comme le Garde-meuble de Gabriel : par sa date il appartient au règne de Louis XV ; il se rattache à l'époque de Louis XIV, puisqu'il imite la colonnade de Perrault au Louvre, et il a déjà du « Louis XVI » la grâce sobre et fine. Cette complexité se double d'une autre. L'architecture monumentale est plus attachée aux ordres et à la tradition. L'autre, plus moderne dès l'abord, parce qu'elle est plus en contact avec les mœurs et

1. Par M. René Schneider.

le goût des particuliers, reste jusqu'au bout plus spontanée et plus souple : c'est la plus purement française.

Malgré tout, il y a de 1708 à 1789 un progrès, lent, mais très sûr, dans l'imitation de l'antique : elle est de plus en plus réfléchie et savante. C'est entre 1750 et 1760 que se fait le pas le plus décisif. Classicisme moderne, encore attaché au XVIIe siècle, classicisme antiquisant, telles sont les deux étapes de cette architecture toujours très française.

Ce qui ne change pas, c'est la technique impeccable, qui fait toujours l'admiration des constructeurs. La stéréotomie atteint décidément la perfection. Telles voûtes surbaissées de l'abbaye Saint-Étienne à Caen, tel escalier de l'Hôtel de Ville à Rouen, des archevêchés de Tours et de Bordeaux sont des chefs-d'œuvre de précision. La grâce souple d'un monument comme la fontaine de Bouchardon a pour principe la géométrie la plus stricte au détail. Le « clou de M. Louis » au Grand-Théâtre de Bordeaux est resté célèbre. L'architecte Patte nous prie d'observer de près la beauté de l'appareil de Sainte-Geneviève, qui est pourtant un monument colossal. Les pesantes Barrières de Ledoux avaient une coupe de pierres aussi fine que l'édicule choragique de Lysicrate à Athènes. Quelle que soit la virtuosité de ses tracés, l'architecte sait qu'il aura toujours d'excellents praticiens pour les réaliser. C'est l'époque où naissent des ouvrages spéciaux comme ceux de La Rue, en 1728 : *Traité de la coupe des pierres*, et de Frézier, en 1754 : *Traité de la stéréotomie*. L'effet général de beauté a dans cette technique savante une de ses origines secrètes. La sûreté du métier aide au prestige de l'art.

DE LA MORT DE MANSART (1708) AU VOYAGE DE SOUFFLOT ET DE COCHIN EN ITALIE (1750)

LES ARCHITECTES

Après la mort de Mansart tout concourt à les maintenir dans le respect de ce qu'ont fait le maître, Perrault, et leurs contemporains. Tous ont été les témoins de leur gloire; plusieurs, les collaborateurs de Mansart. Presque tous : de Cotte, Boffrand, J. Cailleteau, J. Gabriel, J.-Fr. Blondel, appartiennent à des dynasties qui remontent souvent au début du siècle précédent, parfois même au XVIe siècle, comme elles se prolongeront parfois jusqu'à la Révolution. On conçoit tout ce que peut devoir le traditionalisme du style à cette transmission héréditaire de la profession. Le sens personnel, principe de nouveauté, ne s'exerce que dans l'orthodoxie reçue des prédécesseurs. Les Ordres sacro-saints, l'autorité de

Vitruve, de Vignole et de Palladio, de l'Académie d'architecture, les mesures de Desgodets en sont les principaux articles de foi. Mais le sens personnel garde ses droits. Même dans leurs traités, Boffrand et Blondel demeurent des esprits très libres, modernes, parfois hardis. A chaque instant J.-Fr. Blondel pose la question des anciens et des modernes, et ne se défend pas de tendresse pour ceux-ci, ni ne se défend d'être lui-même de son temps. Ces traditionalistes sont ceux qui doucement font l'architecture Louis XV, plus dégagée, plus sobre, élégante et fine.

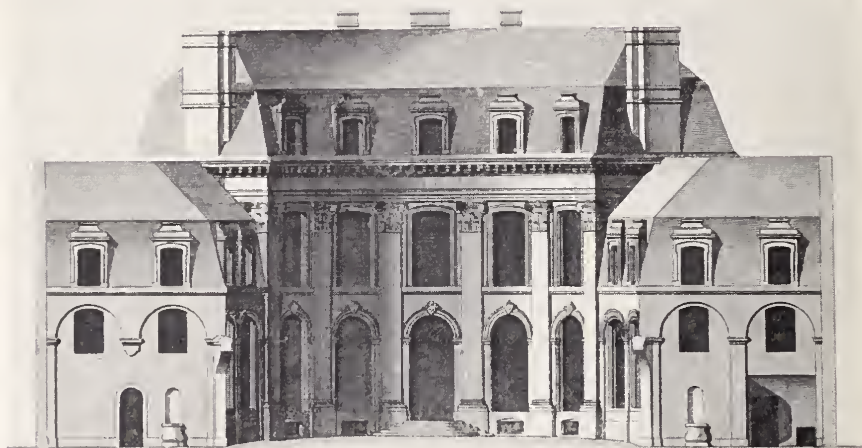
De plus en plus les maîtres dessinent des projets, sans diriger les travaux. Certains, comme Oppenord, sont même presque exclusivement des dessinateurs. Cette séparation de l'architecte et du constructeur sera propice à la liberté du dessin, à la grâce aisée de l'architecture privée, et à bien des audaces. Plans et dessins voyagent beaucoup en province et à l'étranger. De leur cabinet, sur un simple relevé du terrain éloigné, les architectes les tracent et les envoient, laissant à un autre la construction, qui n'en devient pas plus facile. De Cotte n'est jamais allé à Strasbourg. L'Alsace, la Lorraine, les États allemands, la Bavière surtout, sont en architecture de glorieuses provinces françaises, annexées de loin par lui, par Boffrand, par J.-Fr. Blondel et leurs successeurs.

Les collaborateurs et élèves de Mansart. — L'ombre du Surintendant, qui venait de mourir en 1708, s'étend sur la première moitié du siècle. Aussi, dans l'art complexe de ses disciples, est-il malaisé parfois de discerner leur initiative propre, complice de l'esprit nouveau, et ce qu'ils doivent aux puissantes leçons du maître.

Robert de Cotte (1656-1735), après la mort de Mansart, son beau-frère, laisse s'épanouir sa personnalité. Ce n'est point dans l'invention des formes qu'elle se complaît. Traditionnels, les nombreux hôtels élevés à Paris pour la clientèle privée, dont il est l'architecte favori : hôtels du Lude (1710), d'Estrées (1715), du Maine (1716), etc... ; traditionnels, le Château-d'Eau (1719), aujourd'hui détruit, la façade de Saint-Roch, les palais épiscopaux de Verdun (1725-1732) et de Strasbourg (1728), et le château de Schleissheim. Ses qualités sont l'esprit et l'ingéniosité, mais c'est dans la décoration et la distribution qu'elles se révèlent le mieux. Sa première œuvre, l'achèvement de la chapelle de Versailles (1708-1710), est significative. Sur les formes toutes faites que lui a léguées Mansart, c'est lui probablement qui a fait exécuter par une équipe d'excellents ornemanistes, sur ses propres dessins, l'ensemble de cette décoration si souple, où les trophées et les anges donnent de la vie aux parois, une grâce pimpante au christianisme officiel. Le buffet d'orgue fut-il dessiné par lui ? Il célèbre entre ses palmes montantes l'avènement du pur style

Louis XV. Même ingéniosité (s'il y est pour quelque chose) dans le chœur de Notre-Dame (1708-1714), dont la gravure de Herisset nous a conservé l'aspect fringant. Pour les hôtels privés son dessin se fait plus léger encore. On lui attribuait, sans preuves, l'idée de poser, sur les cheminées, des glaces, qui dissolvent en reflets les nobles formes architectoniques héritées du passé. Il flatte la commodité par la recherche des aménagements pratiques. La société l'a choyé : elle a deviné dans cet artiste brillant, qui reste pourtant fidèle pour les dehors à la grandeur classique, un des initiateurs du style où elle cherchait à s'exprimer.

Boffrand (1667-1754) pousse plus loin le sens personnel, et entre plus

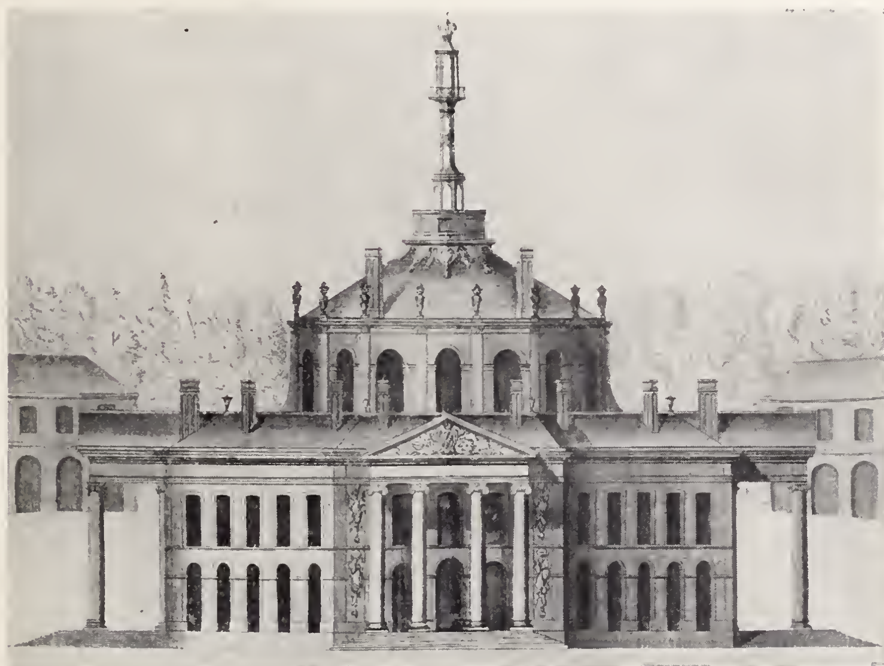


Phot. Giraudon.

Fig. 1. — Boffrand : Hôtel Amelot. Élévation sur la cour.
(J.-Fr. Blondel, *Architecture française*.)

décidément dans l'esprit du siècle. Il compose en français et en latin son admirable *Livre d'Architecture* (1745), qui commence par l'analyse de l'*Art Poétique* d'Horace, compendium des règles éternelles du goût. Neveu de Quinault, musicien, aussi avide de savoir qu'un Alberti, il est fort à la mode à Paris, en province et à l'étranger. Il couvre de châteaux la Lorraine, renouvelle Nancy, et contribue avec Neumann aux dessins du palais épiscopal de Wurzbourg pour le prince-évêque de Bavière. Élève lui aussi de Mansart, il a, à défaut de l'harmonie des lignes et de l'exactitude des proportions, la majesté, le souci des ordres sacro-saints et des grands effets d'ensemble. Du maître il tient encore le goût très palladien des pilastres d'ordre colossal, du péristyle à fronton et du dôme pour le motif central. Son monumental palais épiscopal de Wurzbourg, pour autant qu'il est de lui, est d'une majesté lourde. Mais sa fantaisie perce partout. Comme pavillon de chasse de l'Électeur de Bavière, il

élève à Bouchefort, près de Bruxelles, un octogone flanqué de quatre péristyles qui s'ouvrent sur la forêt de Soignes, et coiffé d'un dôme avec lanternon suraigu. Pour le château de La Malgrange, en Lorraine, il avait dessiné une rotonde centrale surmontée d'un dôme inédit et d'où partent quatre ailes vers les quatre points cardinaux : réminiscence de Palladio. A l'hôtel Amelot (1712), la façade et les communs se développent en éventail autour d'une cour en ellipse : « dispositions extraordinaires et



Phot. Giraudon.

Fig. 2. — Boffrand : Le Pavillon de Bouchefort.
(Boffrand, *Livre d'architecture*, 1745.)

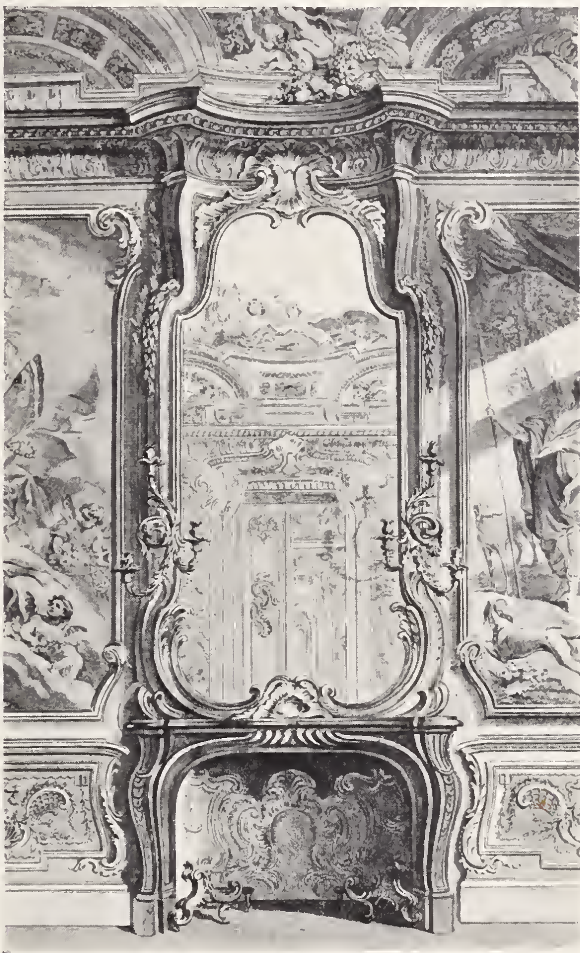
hasardées », dit Brice. Les hôtels de Brissac, de Torcy (1714), de Guerchy, de Duras (vers 1718) sont des chefs-d'œuvre de « distributions ingénieusement inventées ». Il relève de grâce cet esprit pratique : vestibules et salons ovales, rectangles aux angles arrondis ou à pans coupés. La construction centrale, chère à l'Orient et à la Renaissance, et le dessin circulaire ont hanté cet esprit, chercheur jusque dans son traditionalisme. Surtout, c'est un incomparable décorateur : ses chefs-d'œuvre sont dans les appartements de la duchesse du Maine, à l'Arsenal (1725-1728), et à l'hôtel de Soubise (vers 1735). Avec plus de décision qu'aucun autre, il élabore le style ornemental de la première moitié du siècle. C'est peut-être pour cela qu'il a tant protesté en 1745 contre ses licences, déchaînées par la mode.

Jacques Gabriel (1667-1742) est le petit-neveu de Mansart, et le fils du Gabriel qui construisit sur les plans du maître à Versailles et à Clagny. Sa vocation, c'est l'architecture publique, monumentale, c'est-à-dire le « grand ». Il compose magistralement l'espace. De lui sont les plans de la place Louis XIV (Bellecour) à Lyon, en 1724, des places Louis XIV et Louis XV à Rennes, où l'immense incendie de 1720 lui fournit l'occasion d'un projet général de reconstruction. De lui, le plan de la place Royale à Bordeaux. Autour de ces places d'ample dessin, qui encadrent de majesté la statue du roi, il pose d'amples monuments pour les services publics de la Ville ou de la Monarchie : à Rennes, Hôtel de Ville (1734), Présidial et Palais des États transformé ; à Bordeaux, face à la Gironde, Hôtels des Fermes et de la Bourse, fidèles au souvenir de la place Louis-le-Grand à Paris, et achevés dans le même esprit par son fils Jacques-Ange (1747) ; à Paris, Hôtel des Comptes, aujourd'hui détruit (1738-1740). C'est un manieur de masses symétriques et nobles, un spécialiste du décorum administratif. Ses formes sont celles de Mansart, mais égayées par la sculpture des clefs et l'ampleur des baies. Il n'a guère fait d'hôtels particuliers. L'hôtel de Moras ou de Biron, dont le plan est de lui (1728), ne renonce pas au « grand » jusque dans la grâce. Mais, s'il a vraiment dirigé la décoration des appartements de Versailles quand il était premier architecte du roi, entre 1734 et 1742, il faudrait lui reconnaître le sens très vif du charme et de l'esprit.

Les architectes d'origine étrangère. — Leur nombre et leur influence sont des faits que l'histoire doit noter. Gilles-Marie Oppenord (1672-1742), né à Paris, mais d'un Hollandais ébéniste, est fait de contrastes. Voué par son ascendance à l'exubérance amenuisée, il est d'autre part élève de l'Académie de Rome, où il étudie à la fois les monuments antiques et ceux de Borromini, et élève de Mansart. Quand il réalise, il subit la loi de la stabilité et les formes léguées par la tradition : son portail sud de Saint-Sulpice (1719) est du bon *baroque* selon la formule du XVII[e] siècle, et très admiré par Blondel. Mais, quand il dessine, il ne connaît plus que sa fougue. A vrai dire, ce virtuose du dessin, dessinateur du Cabinet du roi, « l'un des plus grands de notre temps », dit Blondel, donne simplement des modèles à interpréter, par exemple pour l'hôtel de M[e] de Gaudion, au Marais. Au praticien de redresser et de définir. Ce surintendant des bâtiments du duc d'Orléans a peu construit. Ses compositions à la plume, d'imagination capricieuse et souvent désordonnée, sont surtout des modèles décoratifs de consoles, baldaquins, autels, tombeaux et gloires. C'est du pittoresque plutôt que de l'architectonique. Ce fils d'ébéniste traite la pierre et le métal comme le bois tourné ; il a exercé plus de prestige sur le meuble et l'orfèvrerie

que sur l'architecture, et, en architecture, plus sur le décor que sur les formes générales.

Il en est de même de Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), Italien de Turin, « dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi ». Lui aussi dessine des modèles pour artisans. Quand il dresse sur le papier un monument, un hôtel, voire une église, il le traite comme un surtout de table. Ses projets pour la façade de Saint-Sulpice (1726), pour le cabinet du comte Bielensky (1734) sont une folie de chantournement, même dans les lignes maîtresses, qui toutes dansent. Heureusement ce dévergondage étranger reste chez nous une exception, même dans le décor.



Phot. Giraudon.

FIG. 5. — J.-A. Meissonnier : Cabinet du comte Bielensky (1734).
(*Œuvre de J.-A. Meissonnier*, s. d.)

Deux vrais architectes, Girardini et Servandoni, Italiens tous deux, étalent à Paris le goût italien de l'effet. Girardini est peu connu : il n'a fait sans doute que commencer le Palais-Bourbon (1722), que tout le siècle disait être « à l'italienne ». C'est peut-être ici que la commodité des distributions intérieures a fait non son premier essai, mais, selon Patte et Cochin, son premier chef-d'œuvre. — Quant à Servandoni (1695-1766), il nous vient de Florence et de Rome, où il a peut-être été l'élève non seulement de l'architecte de Rossi, mais de Panini, c'est-à-dire d'un peintre qui composait des architectures de paysage. Fixé en France en 1724, il renouvelle le décor théâtral dans ses châssis pour l'Académie royale de musique, fait aussi des dioramas, effets

lumineux dans des perspectives architecturales, et organise des fêtes publiques, comme celle de la Paix en 1739, où les feux d'artifice transformèrent en mirages les rives de la Seine et leurs édifices. Pour la place Louis XV, qu'il destinait à ce genre de fêtes, il dessine encore des perspectives innombrables de portiques. Même en architecture il restera donc décorateur, peintre et perspectiviste. Son projet de grand escalier pour l'hôtel d'Auvergne, à Paris, ménage savamment les effets de gradins et de paliers, en ascension vers un fond de théâtre. Son œuvre maîtresse, la monumentale façade de Saint-Sulpice (1733-1745), est bien dans ce goût. Aussi est-il de l'Académie de peinture (1731), sans appartenir à l'autre. Les contemporains discutent son talent, mais subissent sa séduction italienne. Le pondéré Blondel l'admire et s'en explique à plaisir. On a conscience qu'il ramenait à Saint-Sulpice, en les frelatant, quelques-unes des traditions antiques, toujours vivaces sur le sol de sa patrie.

Jacques-François Blondel (1705-1774). — Il a assez peu construit. L'Hôtel de Ville de Metz (1764-1771), son œuvre principale, révèle un architecte qui combine les masses avec une certaine pesanteur, cherche les effets de gravité et de force. C'est de l'architecture de professeur. Sa vraie vocation, en effet, c'est la théorie et l'enseignement. En 1739 il ouvre à Paris une École d'architecture vite achalandée, devient, après 1756, professeur à l'Académie, et mène ses élèves étudier sur place les monuments archétypes. Après la publication, en 1737, de la *Distribution des maisons de plaisance*, ces leçons nous ont valu l'*Architecture française* (1752-1756), riche répertoire de renseignements et de formes, très précieux pour l'histoire, et le *Cours d'architecture civile*, que Patte a continué (1771). C'est le Du Cerceau de nos deux siècles classiques. L'antiquité romaine interprétée par Vitruve, Palladio, Vignole, et surtout Scamozzi, reste pour lui une autorité sainte. Mais nulle superstition. Il faut avant tout être de son temps et de son pays. Mais son temps, à lui, c'est celui du « fameux Mansart », de Perrault et de Le Pautre, « les classiques modernes », et son pays, c'est le Paris des Invalides, de la colonnade du Louvre et du Val-de-Grâce, c'est Versailles et Clagny. Sur leurs principes il faut fonder une « École française », où la « mâle simplicité » de l'ensemble refuse tout aparté au détail. Très attentif à la distribution, il pratique aussi le joli décor à la mode, mais il l'épure, lui impose la discipline de l'architecture, et s'élève dès 1737 contre la licence de la Régence.

Divers. — Quelques artistes de moindre envergure méritent cependant une mention. Spécialistes des hôtels particuliers, ils contribuent à renouveler un type d'architecture, tout en conservant la vocation

du monumental. C'est Jean Cailleteau, dit Lassurance Ier († 1725), qui disparaît presque dans le sillage de Mansart. Pourtant Saint-Simon assure qu'il fournissait de plans, de dessins, de lumières, de Cotte et Mansart, qui le « tenaient sous clefs ». L'hôtel de Neufchâtel et d'Auvergne (1708), avec son péristyle à fronton sur huit colonnes, imposait par sa grandeur. Delamaire († 1745) est connu par l'hôtel de Rohan, et surtout par l'hôtel de Soubise, qui est un magistral effet de « columnaison ». Courtonne (1671-1739) est aussi un architecte de grand style à l'extérieur, comme le prouve l'hôtel de Matignon (1721), « un des plus beaux de Paris », selon Blondel, et se préoccupe au dedans des commodités, ainsi qu'en témoigne l'ingénieux et délicat hôtel de Noirmoutiers ou de Sens (1724). Une double originalité recommande Claude Mollet († 1742). Descendant du célèbre jardinier de Henri IV, il fut, après son père, « maître des jardins du Louvre », et il est l'auteur de l'hôtel d'Évreux (1718). Aujourd'hui Présidence de la République, très altéré, cet hôtel fut renommé alors pour le profit tiré de la situation entre le faubourg Saint-Honoré et les Champs-Élysées, qui prolongeaient la perspective des jardins, pour l'agencement propice aux aises de la vie et le décor des appartements, que des glaces multipliaient. Aubert († 1741) est un grand artiste, qu'il faut remettre à sa vraie place. Il a eu d'ailleurs la bonne fortune d'être au service des Condé. Pour le plus fastueux d'entre eux il édifie à Chantilly les Grandes Écuries (1719-1735), palais digne d'un roi par l'ampleur, la noblesse des lignes et la beauté de la décoration sculptée.

ARCHITECTURE CIVILE

Il n'y a presque pas de style Régence dans l'architecture privée, qui du reste ne l'est qu'à demi, puisqu'il s'agit presque toujours de demeures de gens de qualité. Les formes générales du grand Siècle se perpétuent longtemps. Cependant l'analyse commence à percevoir plus d'élégance dans les profils, de sobriété dans les saillies et d'aisance dans la composition des masses. La « columnaison » ne paraît qu'aux demeures très nobles. Blondel a soin de préciser qu'elle convient aux palais, non aux hôtels des particuliers ou des riches négociants. Elle est d'ailleurs sans exactitude canonique, et réservée à l'avant-corps. Le pilastre, léger et discret, suffit à marquer le rythme ; et souvent il disparaît lui-même pour laisser agir, dans l'élégante simplicité de l'ensemble, la justesse et l'harmonie des proportions bien prises.

Là en effet est l'originalité la plus précieuse, presque inanalysable, de la plupart des demeures. Si les formes traditionnelles restent, elles sont traitées dans un esprit de jeunesse. Les ailes d'habitation en retour

d'équerre se rétractent : la demeure, en se resserrant autour de la famille, se dégage et se concentre, au fond de la cour d'honneur. Plus de fortes saccades. Il n'est parfois de vraie saillie qu'au milieu, avec ou sans péristyle, et montée sur perron comme une statue sur un socle. Un fronton ou amortissement sculpté couronne cet avant-corps. Pour achever son « air de supériorité », comme dit Blondel, puisqu'il est l'axe de la construction, un balcon s'avance au « bel étage », porté sur des consoles chantournées. Les méandres du fer forgé, qui se ploie alors en chefs-d'œuvre de fantaisie souple, s'y détachent en noir et or. Des refends au rez-de-chaussée et aux montants angulaires donnent volontiers à cette façade l'assiette et le cadre. Elle se coiffe d'un comble à la française, le plus souvent tronqué et bas, dont la teinte gris bleu amortit l'éclat de la pierre. J.-Fr. Blondel dit bien que les combles apparents sont contraires à la « bienséance » ; mais la tradition nationale reste encore la plus forte. Rare est la terrasse à l'italienne, pourtant glorifiée déjà par le Versailles de Le Vau et de Mansart. Du reste, une balustrade atténue presque toujours « l'indécence ».

Lumière et gaieté sont prodiguées par de grandes baies, en cintre ou segment de cercle, ornées, à la clef, de fines agrafes : feuillages, masques de fantaisie, figures féminines surtout, jolies et souriantes. Le vitrage va miroiter de petits carreaux. Sur le jardin, le parti décoratif est plus amène encore. Partout les vides tendent à l'emporter sur les pleins. L'aisance et la légèreté cherchent à s'allier avec la noblesse du passé.

Dès lors qu'on ne vit plus pour la représentation, mais pour soi, selon l'exemple du Régent au Palais Royal, on veut une demeure commode, toujours à double profondeur entre cour et jardin. Plus de bâtiments simples comme à l'hôtel Carnavalet ou au Palais du Luxembourg. Hygiène et agrément veulent désormais qu'on respire et qu'on voie des deux côtés. Le délicat hôtel de Sens et de Noirmoutiers est, entre autres, un témoin de cet art nouveau épris d'air et d'aises, sur lequel J.-Fr. Blondel a publié en 1737 deux volumes décisifs. Appartements de parade au rez-de-chaussée, de « commodité » au premier étage, avec la plus belle chambre en face des arbres du jardin : c'est la séparation, toute moderne, de la sociabilité et de l'intimité. Les enfilades d'autrefois, hostiles aux meubles et propices aux courants d'air, disparaissent. Plusieurs issues ménagent aux pièces, qui se commandaient jusqu'alors, l'indépendance. Des escaliers, plus nombreux et moins monumentaux, les dégagent mieux. Ils montent en volées droites accompagnées de rampes légères en fer forgé, dont les départs s'incurvent gracieusement. Sauf quelques cas, plus de vastité solennelle : les pièces se rapetissent. La « galerie » devient le salon, salon de compagnie ou de musique, salon d'hiver, salon d'été. La chambre à coucher peut maintenant se dispenser de la ruelle solen-

nelle. Le dessin en ovale, ou aux « angles circulaires », répand partout la grâce de ses courbes. Le cabinet apparaît pour la lecture ou la méditation, le boudoir, pour le retrait féminin. « L'entresol », petit et tiède, commence à faire fureur. A partir de de Cotte, ou plutôt de l'hôtel de Bourbon (1722), comme Patte l'assure, l'effort des architectes vise à satisfaire la femme, qui veut partout un « arrangement naturel » ; c'est elle dont l'influence fait de ces demeures, non plus à l'italienne, mais modernes et bien françaises, des « séjours délicieux et enchantés ».

Mais la plus décisive nouveauté est la décoration. C'est ici surtout qu'il y a un style Régence ou Louis XV, où l'esprit de l'époque est lisible comme dans une écriture. A l'intérieur, presque plus de colonnes, de grosses corniches, de saillies pesantes. La décoration n'est plus particulièrement architectonique; rapportée, elle court à la surface. Il y avait bien déjà sous Louis XIV le placage de marbres précieux, à la romaine; mais il était encore monumental, et cette majesté paraît pour la dernière fois au Salon d'Hercule à Versailles (1722-1735). Désormais plâtre et stuc, matières souples, font de riches voussures en gorge, des méandres déliés au plafond. La boiserie sculptée recouvre de panneaux les parois. La menuiserie française a donné là des merveilles de grâce onduleuse et spirituelle, de relief délicat, relevé d'or ou animé de teintes légères sur fond blanc, vert d'eau, jonquille ou gris de lin. Sur les cheminées rapetissées, les lourds bas-reliefs de l'âge antérieur font place, on ne sait sur quelle initiative, à des glaces. « Par leurs répétitions avec celles qu'on leur oppose, dit Patte, elles forment des tableaux mouvants, qui grandissent et animent les appartements et leur donnent un air de gaieté et de magnificence. » Anomalie pourtant, puisqu'elles trouent l'architecture et dérangent l'équilibre des masses. Plusieurs des contemporains ont protesté contre ces mirages instables, mais la mode est restée la plus forte. Elle dure toujours.

Dans cette décoration pimpante entrent la crossette, le buccin ondé, la valve ou coquille, la palmette droite, le palmier surtout à la tige enguirlandée et aux palmes onduleuses. En plein règne de Louis XV, des guirlandes enlacent torches d'hyménée, attributs rustiques, littéraires ou musicaux, dauphins et colombes, Amours. Dans ce foisonnement, particulièrement dans les courbes et contre-courbes, dans l'arc en accolade dessiné par des palmes, dans le contour en S ou violoné, on a voulu voir comme un retour des thèmes du gothique flamboyant. A la fréquence de la coquille et des pétrifications, qui ont suggéré plus tard le nom de rocaille, d'autres historiens ont cru reconnaître une origine italienne. Les dragons et le déchiquetage ont même rappelé les caprices chinois. Il est acquis, en tout cas, que certains de ces éléments étaient déjà dans l'art baroque, dans le dessin des Marot, Le Pautre, Mansart et Bérain.

Mais une fantaisie plus légère et plus spontanée les recompose. L'horreur de l'angle droit chantourne les lignes à leur rencontre. Flexuosité et dissymétrie sont les règles; mais un sûr instinct de l'harmonie inspire à tous ces caprices une logique secrète. Il y eut bien quelques excès sous la Régence; mais, si parfois le maniérisme, tout comme dans le gothique flamboyant et notre modern-style, tord cette « chicorée », par exemple chez Oppenord, qui publie comme modèles pour orfèvres un *Livre de Légumes inventées et dessinées*, et chez Meissonnier, qui exaspère le borrominisme de son pays, le rythme parfait avait déjà été fixé dès la fin du règne de Louis XIV et les premières années de la Régence par Robert de Cotte, Lassurance, Leroux, Boffrand, tous élèves de Mansart, et surtout par Nicolas Pineau. Il durera, de plus en plus réservé, jusqu'aux environs de 1760. Jamais le goût décoratif français n'est tombé dans les excès du rococo flamand, italien ou allemand. En France, la rocaille même est classique, par la mesure. La plupart des dessinateurs sont du reste des architectes, et les autres se plaisent souvent à exécuter eux-mêmes : tels Jacques Verberckt, le plus grand ornemaniste sous Louis XV pour la boiserie sculptée, et Jean Lamour pour la ferronnerie. Grâce à ces maîtres et à leurs confrères, il y a dans l'art de cette période un sourire général de l'esprit français, « un air de gayeté » qui a rayonné sur l'Europe.

Les Chateaux. — A Versailles, jusqu'à l'arrivée de J.-A. Gabriel, en 1742, on ne construit plus. On se contente de remanier et de décorer. De Cotte dresse aux parois du Salon d'Hercule une superbe décoration architectonique, à laquelle les riches marbres plaqués donnent une majesté romaine. C'est le dernier exemple de ce décor, désormais périmé, et une des dernières œuvres de de Cotte. Dans le cadre solennel érigé par Le Vau et Mansart s'ouvrent pour Louis XV et Marie Leczinska, qui viennent s'installer en 1722 et 1725, les petits appartements du roi, les petits cabinets de la reine, les cabinets de l'attique, tous coquets sous le plafond plus bas, séjour d'intimité, « nids à rats », disait de Cotte le fils, en parlant surtout des retraits discrets sous les combles. La chambre de la reine, malgré le décor nouveau (1735), garde encore dans l'enfilade des anciens salons beaucoup de grandeur. Mais la nouvelle chambre du roi (1738), le cabinet de la Pendule, à la même date, le cabinet d'angle (1753), les appartements du dauphin, au rez-de-chaussée, sont de dimensions plus restreintes, ornés de sculptures sur panneaux, principalement par J. Verberckt à partir de 1735, avec une grâce spontanée qui pétille d'esprit, et toujours disciplinée par un rythme secret qui règle le mouvement souple des palmes et les jeux d'Amours. Dans cette rocaille fine et sobre il y a peut-être l'inspiration mesurée du premier architecte du roi,

Jacques Gabriel, qui préside jusqu'en 1742 aux aménagements nouveaux. Bientôt (1752) son fils fera détruire le solennel et opulent Escalier des Ambassadeurs, désaccordé dans le Versailles nouveau, pour faire place au délicat appartement de Madame Adélaïde, dont une jolie pièce nous reste, décorée aussi par Verberckt (1753-1767).

A Chantilly, le fastueux duc de Bourbon exerça sa folie de bâtir (1710-1740). Les « merveilles » dont parle Saint-Simon, c'est Aubert qui les a faites. La façade d'entrée du château, masse assez pesante, et la souple chapelle ovale ont disparu. Mais les somptueuses Écuries (1719-1735)



Phot. Neurdein.

Fig. 4. — Aubert : Les Grandes Écuries de Chantilly (1719-1735).

sont restées. Pur chef-d'œuvre. C'est un énorme quadrilatère, dont la longue façade horizontale s'accorde avec l'étendue de la « pelouse ». C'est le seuil d'une immensité. Il est d'ailleurs fièrement assis sur le plateau, tandis que l'actuel château des Condé disparaît dans un vallon. Les trois pavillons, surmontés de combles tronqués, dont celui du centre prend la forme d'un dôme, ennoblissent la silhouette. Un seul étage, animé de refends, couronné d'un balcon à balustres palladiens, et surmonté de mansardes. C'est la majesté d'un palais classique, pour loger chiens et chevaux. Le cintre monumental de la porte est un arc de triomphe à la gloire des chevaux, sculptés en relief au tympan. Aubert n'a oublié ni l'entrée des Invalides ni celle des Grandes Écuries de Versailles. Aucune ordonnance : ce n'était point de mise pour le logis des bêtes, fussent-elles nobles. Sauf cependant à l'extrémité, vers le château. Il y a là un manège circulaire à ciel ouvert, auquel des arcades

augustes, où s'adosse un ordre ionique, donnent une allure de stade antique. Pour équipages et meutes, Aubert a mis en œuvre quelques thèmes antiques, ses souvenirs du grand Siècle et son instinct du grand style.

Les châteaux de la vraie province ont souvent moins d'ambition, malgré leur haute tenue. Quelques souvenirs du moyen âge, tels que les douves. Mais surtout mêmes thèmes que sous Louis XIV, avec quelque chose de plus dégagé. Les ailes du rectangle deviennent de moins en

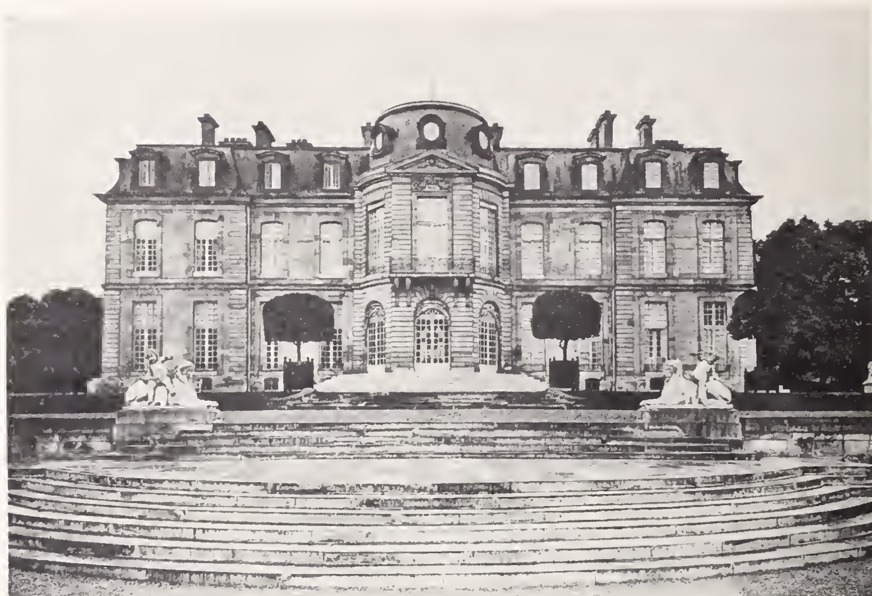


Fig. 5. — Chamblin : Le Château de Champs (Seine-et-Oise).
(Saint-Sauveur, *Châteaux de France*, IV, pl. 2, Paris, Massin.)

moins saillantes. Au centre un avant-corps, peu proéminent aussi, se couronne le plus souvent d'un fronton, rarement haussé sur péristyle. Sur les jardins la saillie se fait parfois circulaire, par aménité. Le dôme est rare. Dôme et colonnes sont en effet du grand style, qui sied moins à la campagne. Les fenêtres sont grandes et nombreuses, pour capter l'air et les beaux horizons. Cependant ces demeures, nobles presque toutes, gardent beaucoup de noblesse dans l'aspect. Le comble, bien que brisé et à mansardes, persiste : il leur impose de la gravité. Il y a une quantité de châteaux, car on aime de plus en plus les champs, mais peu sont intacts ou très typiques. A défaut de Lunéville et de La Malgrange, en Lorraine, par Boffrand, très monumentaux encore, de La Mosson en Provence, par Jean Giral (1723), de Bellevue, à Mme de Pompadour, et de bien d'autres, détruits, mutilés ou reconstruits, on peut citer Haroué,

dans la Meurthe-et-Moselle, par Boffrand, Versainville, dans le Calvados, Craon, dans la Mayenne (vers 1750), par Pommereul, Villarceaux, en Seine-et-Oise (vers 1750). Deux, qui sont datés et d'auteurs connus, peuvent caractériser le début et la fin de cette moitié du siècle : Champs, en Seine-et-Oise (1720), construit par Chamblin pour Poisson de Bourvalais, et Saint-Pierre-Église, dans la Manche (1750), par Nicolas Blondel. Cette absence d'ordonnance, cette simplicité, à la fois élégante et robuste, rappellent que le château est une « maison de plaisance », où le



Serv. phot. des Beaux-Arts

Fig. 6. — Courtonne : Hôtel de Matignon (1721). Façade sur le jardin.

seigneur, dit J.-Fr. Blondel, « va goûter l'innocente volupté qui règne à la campagne ».

Les hôtels et les jardins. — Les hôtels sont la forme la plus française de l'architecture civile, et la plus féconde. S'il y a, à proprement parler, un style architectural « Louis XV », c'est ici qu'il s'est créé, très lentement d'ailleurs, et qu'il faut le chercher. Rares désormais au Marais, qui perd la vogue, ils pullulent dans les quartiers neufs Saint-Honoré et Saint-Germain, le long des rues plus larges et régulières : rues de Varenne, Saint-Dominique, de Grenelle, qui permettaient l'effet de perspective pour la porte cochère. Sur ces terrains neufs l'architecte manie l'espace à son gré entre rue et jardin : demeures de grand air encore, mais désormais dégagées et lumineuses, et déjà si

commodes, que les plus considérables logent aujourd'hui, après adaptation, de grands services publics : la Présidence de la République à l'hôtel d'Évreux, la Chambre au Palais-Bourbon, méconnaissable, il est vrai, divers ministères aux hôtels de Rochechouart, de Villeroy, de Roquelaure. Dans un autre quartier, les Archives sont logées à l'hôtel de Soubise, l'Imprimerie Nationale à l'hôtel de Rohan. Un grand nombre ont été si souvent remaniés, par exemple l'hôtel de Belle-Isle, par Bruand (1721), que pour retrouver l'œuvre authentique, s'il en reste quelque



Phot. Giraudon.

Fig. 7. — Delamaire : Hôtel de Soubise. Façade sur la cour d'honneur.

chose, il faut une laborieuse exégèse. Par bonheur, on trouvera dans l'inestimable *Architecture française* de Jacques-Fr. Blondel, en la complétant par les indications de Piganiol et de Thiéry, le signalement précis de beaux hôtels, dont quelques-uns existent encore, surtout dans le quartier Saint-Germain : hôtels de Sens, très délicat; de Matignon (1721), naguère Ambassade d'Autriche, majestueux même sans ordonnance, tous deux par Courtonne; de Rochechouart, de Villars, de Torcy (1714), de Duras (1718), Amelot (1712), par Boffrand; de Lassay (1724), aujourd'hui Présidence de la Chambre, mais surélevé, et de Roquelaure (1722), par Lassurance le fils; du Lude (1710), de Bourbon-Condé ou du Maine (1716), par Robert de Cotte; de Rohan (1712), par Delamaire; de Villeroy (1722), aujourd'hui Ministère de l'Agriculture, par Aubry; de Brienne (1730).

L'hôtel de Soubise, rue des Archives, construit par Delamaire de 1706



Fig. 8. — Le Palais-Bourbon (d'après l'estampe de J. Rigaud).

à 1714, est un excellent exemple de « transition ». Ce n'est guère qu'une cour, et une façade peu profonde plaquée sur d'anciens bâtiments. Mais précisément l'effort de l'art a été de tirer un beau parti de circonstances imposées. Le thème essentiel est encore la « columnaison ». Après l'entrée monumentale en tour creuse, l'incomparable cour d'honneur s'ouvre en ellipse, dessinée par un portique à terrasse sur colonnes couplées. A vrai dire, sous le prétexte d'une galerie couverte pour les gens sans équipage, c'est un somptueux décor et le jalonnement d'une ample perspective. Le souci de la beauté l'emporte ici sur l'esprit pratique (la galerie est trop étroite), comme au Louvre de Perrault, comme dans toute notre grande architecture classique. Pour l'unité, cette colonnade se prolonge au rez-de-chaussée de la façade : pur décor, puisque les colonnes, encore couplées, ne portent que des statues. Au corps central un second ordre, de colonnes corinthiennes couplées, supporte le fronton. Encore l'accouplement, legs de Perrault! Par la noblesse de l'ordonnance sous le comble à la française, cette façade tient encore du passé : mais, par le dégagé de l'ensemble, par la gaieté des grandes baies lumineuses et la vie frémissante des sculptures de Le Lorrain, elle regarde vers l'avenir. Derrière elle se développent les jolis appartements que Boffrand décora dans le style nouveau, vers 1735, avec un goût féminin de la courbe partout multipliée et sa vivacité spirituelle du détail.

Des hôtels plus complets sont ceux qui cherchaient un double effet en vertu de leur double exposition : par exemple le Palais-Bourbon et l'hôtel d'Évreux, aujourd'hui l'Élysée. Le premier, commencé en 1722 sur les dessins de l'italien Girardini, passa pour être « à l'italienne ». Entre rue et Seine il développait en effet des rez-de-chaussée sous terrasse à balustrade. D'un côté il prenait, de l'avant-cour et de la cour d'honneur, en retrait l'une sur l'autre comme à Versailles, et de son exhaussement sur sous-sol, un aspect monumental. Partout la richesse du corinthien, en colonnes ou pilastres. Seule une brusque fantaisie avait coupé l'immense fenêtre du milieu par un trumeau qu'on discuta beaucoup. Un trumeau dans l'axe ! Mais sur la rivière c'était plutôt le caractère d'un joli casino, tout en arcades sur ordonnance couplée, très légèrement mouvementé de trois saillies, et posé sur une terrasse de soixante-douze toises le long de la Seine. L'horizon de ce côté était un élément du parti architectonique. Palais vers la ville et casino vers la berge : la majesté de Versailles sur une face, et sur l'autre un sourire de Trianon et d'Italie.

Un chef-d'œuvre presque complet nous est resté : l'hôtel de Moras ou de Biron, à l'extrémité de la rue de Varenne. Commencé en 1728 sur les dessins de Jacques Gabriel pour Peyrenc de Moras, il a été repris par Aubert en 1738, quand la duchesse du Maine en fit l'acquisition. La

cour d'honneur a perdu le cadre des bâtiments de service; mais entre elle et les immenses jardins, si célèbres au XVIIIe siècle, se développe la noble construction, rectangulaire, cette fois sans ordre de colonnes ni de pilastres, sans autre effet que l'exquise justesse des proportions, le mouvement léger des trois saillies du corps central et des pavillons, les refends des montants et la silhouette des trois combles à la française. C'est noble, mais sobre, sans solennité. Sur les jardins, la façade est plus riante, par harmonie avec l'agrément des verdures et des fleurs. Des ailes accentuent ici le mouvement et se rattachent au corps principal par des rachats flexueux. Le pavillon du milieu, entre son perron à degrés et son fronton, où le Triomphe de Flore est sculpté, porte doucement vers le parc le grand salon du bas et la grand'chambre du bel étage. Le balcon, veuf de sa grille, s'appuie sur de riches consoles en volutes, et de délicates figures féminines sont sculptées aux agrafes des baies, qui boivent largement la lumière. Les vides, de ce côté, mangent les pleins; il n'y a presque plus de murs, comme dans un édifice gothique.



Phot. Berthelomier.

Fig. 9. — Jacques Gabriel et Aubert : Hôtel Peyrenc de Moras (Hôtel Biron). Façade sur le jardin.

Le plus souvent, autour de ces demeures, à la campagne et à la ville, s'étendent des jardins « de plaisance, de propreté ou de magnificence ». Ils ne font qu'un avec elles, d'autant plus qu'ils sont, comme elles, de conception architectonique, de dessin géométrique, et accompagnent leurs lignes, « à la française ».

Les jardins de Versailles, de Trianon, de Marly « paraissent être, dit Jacques-Fr. Blondel en 1757, la plus belle école où l'on puisse s'instruire ». Du reste, ce sont encore des architectes qui dessinent: Claude Desgots, Claude Mollet, J.-Fr. Blondel lui-même. Mollet, qui éleva l'hôtel d'Évreux et fut de l'Académie d'architecture, était « maître des jardins du Louvre ». Aussi, que l'on examine, à défaut des jardins détruits ou altérés, les planches de J.-Fr. Blondel dans la *Distribution des maisons de plaisance* et dans l'*Architecture française*, celle du jardin de l'hôtel de Biron par exemple. C'est toujours une création de l'intelligence, non une accommodation de la Nature. Elle se compose sur le papier. Les thèmes en sont

toujours les terrasses en maçonnerie, talus de gazon, parterres de broderie, ou à compartiments, ou à l'anglaise, boulingrins, quinconces, cloîtres avec charmilles en palissade, cabinets de treillage, bosquets, salles de verdure, bassins et fontaines. La composition a pour centre des ronds-points et pour axes des perspectives rectilignes, dont la principale regarde la demeure et la fait valoir de loin. « Il faut, dit Blondel, éviter de boucher le coup d'œil d'une promenade. » Cependant il prône déjà lui-même un art plus simple, plus près de la nature familière que Versailles, où « l'effort de l'esprit humain est trop visible ». Il commence à parler de « fantaisie » et déclare qu'il convient de ne révéler certaines beautés que par « surprise ». Le dessin des parterres se fait plus chantourné; on préfère déjà les parterres à l'anglaise, où domine le gazon naturel découpé, au lieu des rinceaux de buis remplis de petits cailloux de couleur. Et voici poindre, dessinés par Héré, dans les bosquets classiques du château de Lunéville, kiosque chinois, trèfle, rocher déjà romantique, c'est-à-dire les fabriques des futurs jardins anglais.

Édifices publics. — L'architecture publique est celle qui évolue le plus lentement : elle est disciplinée par nature et par destination. Hôtel de Ville, Hôtel des Fermes, Bourse, Maison des Consuls, Maison de la Présidence, Intendance.... sont en effet de l'art administratif et décoratif, où le sens personnel ne s'exerce que sous le contrôle de la règle et de la tradition, et sous la condition de s'adapter au cadre. Quelques Hôtels de Ville essaient de garder, dans l'universel style classique, un peu du vieux style régional. A Aire-sur-la-Lys (1714-1724), par exemple, le beffroi de quatre-vingt-quatorze mètres s'enlève au-dessus du bâtiment à pilastres d'ordre colossal. C'est que nous sommes en France flamande. Souvent un lanternon garde seul le souvenir des cloches et franchises communales. Pour ces monuments « de grande composition », l'Hôtel des Fermes et la Bourse de Bordeaux peuvent servir de types. Ils ont été conçus vers 1731 par Jacques Gabriel, qui avait la vocation de cette architecture de grand effet. La Bourse n'a d'ailleurs été construite qu'à partir de 1747 par son fils Jacques-Ange. Pour exprimer la majesté de la chose publique, ces édifices bénéficient du « point de distance » d'une vaste place ouverte sur la Garonne, et ont l'ampleur qui répond à cet espace et à leur objet. Ils cherchent aussi la régularité et la symétrie des masses, et tournent vers un centre auguste : la statue du roi, une façade d'apparat, qui se souvient des modèles du XVIIe siècle. Le rez-de-chaussée à arcades est strié de refends pour accentuer la robustesse d'un soubassement. De ces fortes assises s'élève un ordre colossal, de pilastres pour le bâtiment, de colonnes pour les pavillons. Réprouvé par les puristes au nom de l'antique, il plaît à ces classiques, parce qu'il unifie. L'ossature

de la masse est fortement accentuée. Un mouvement puissant lui est imprimé par l'avancée du pavillon, que couronne un fronton à l'antique, ennobli par les sculptures de Francin (vers 1748). L'effet des pleins demeure dans l'abondance des « jours ». Sauf l'importance croissante des baies et la délicatesse des agrafes sculptées, de signification aquatique et marine, c'est bien le thème majestueux que Mansart avait créé pour la place Louis-le-Grand et qui devient un lieu commun pour les places et édifices publics.

L'architecture de destination publique et de décor a créé de belles



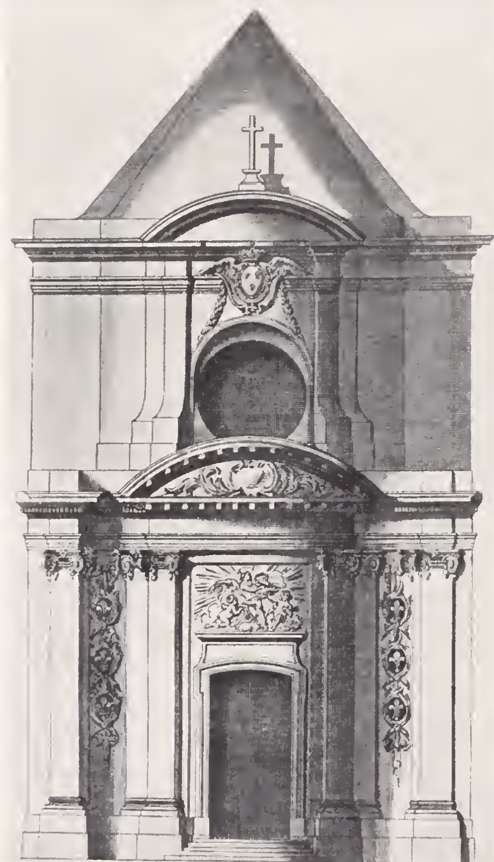
Phot. Neurdein.

Fig. 10. — Jacques Gabriel : La Place Royale (ou de la Bourse), à Bordeaux.

fontaines, dont la plus importante est la fontaine de Grenelle, de Bouchardon, achevée en 1740. Elle a ceci d'original que c'est de l'architecture de sculpteur. Simple façade en placage, rien n'y indique une fontaine, que deux maigres bouches d'eau et le symbolisme des statues. Mais celles-ci et les bas-reliefs : Fleuves, Saisons, jeux enfantins, sont des chefs-d'œuvre, auxquels la composition architectonique est pour servir de substratum et de fond. Elle-même a quelque chose de sculptural : d'un joli mouvement elle se creuse en demi-cercle pour avoir sur la rue le recul nécessaire aux sculptures, et d'autre part elle projette en très forte saillie un corps central. Des niches évident la paroi. Partout creux et saillies sont combinés pour des projections d'ombre et des surfaces de lumière : c'est bien de la plastique. Il faut noter que l'horizontalisme des lignes, l'exquis tempietto ionique où s'encadre le groupe mythologique de la Ville et des Fleuves, le parti des bas-reliefs encastrés, le style des statues elles-mêmes sont, dès 1739, un avant-goût de ce qui sera le « Louis XVI ». Bouchardon, fervent de l'antique, est ici un précurseur.

ARCHITECTURE RELIGIEUSE

Elle est la moins féconde. Le sentiment religieux, toujours vivant, a désormais plus de passivité que de vertu créatrice. Aussi se contente-t-il souvent de la formule « baroque » traditionnelle. Pourtant c'est une église qui va donner à l'architecture monumentale l'impulsion décisive vers l'antique. C'est toujours dans la maison de Dieu que se renouvelle le goût de l'architecture.



Phot. Giraudon.

Fig. 11. — Thomas Germain : Saint-Louis-du-Louvre.

(J.-Fr. Blondel, *Architecture française*.)

L'art baroque donne des façades à des monuments antérieurs. Hétérodoxe est le placage, quand il est collé à un vaisseau du moyen âge comme à Saint-Amable de Riom (1747). La façade latérale sud de Saint-Sulpice, d'Oppenord, en 1719, celle de Saint-Roch, dessinée par Robert de Cotte et médiocrement exécutée par son fils en 1736, celles de Notre-Dame-des-Victoires (1739), de l'Oratoire (1745, par Pierre Caqué) perpétuent le lieu commun qui a été analysé dans le volume précédent. Seul, le style de la décoration sculptée se met à la mode. Pour les églises neuves, c'est encore la tradition dans le thème général, avec quelques modalités particulières. La cathédrale de La Rochelle, du dessin de J. Gabriel, vers 1741, garde dans sa majesté un élan où survit le verticalisme gothique. Celle de Versailles (1743) est d'effet colossal. Par la hauteur, l'ampleur et la clarté de sa nef, elle rappellerait aussi l'art du moyen âge ; mais le « rinforzando » des ressauts et profils de sa façade, la forme tour à tour bulbeuse et étranglée de sa coupole, les clochetons

bizarres des deux tours sont ultra baroques. Mansart de Sagonne, petit-fils du grand Mansart, cherche évidemment à ne pas copier le Val-de-Grâce. A Paris l'église de Panthémont (1747), de Contant d'Ivry, n'est pas sans analogie avec le temple de Sainte-Marie, de François Mansart, qui lui-même s'était inspiré de « Notre-Dame-de-la-Rotonde » à Rome. Mais il superpose sans bonheur le fronton triangulaire du portail, le cintre amorti du vitrage de la nef et la lourde coupole à lucarnes.

Les formes nouvelles sont rares, et c'est surtout à des chapelles qu'on les applique. Il faut reconnaître que l'esprit en est bien peu conforme à la gravité du sentiment chrétien. Oppenord ne risque guère que sur le



Phot. Giraudon.

Fig. 12. — Fr. Blondel : Chapelle de la Communion de l'église Saint-Jean-en-Grève. (J.-Fr. Blondel, *Architecture française*.)

papier ses fantaisies chantournées. Mais, à l'église détruite de Saint-Louis-du-Louvre (1744), Thomas Germain, qui était orfèvre du roi, avait lancé sur la rue un avant-corps en tour ronde, couronné d'un fronton circulaire et flanqué de chaque côté d'une tour creuse. Courbes et contre-courbes esquissaient un mouvement de danse, exactement comme la panse des commodes et la table des consoles ! Cette fantaisie borrominesque, celle-là même qui creusait en hémicycle la façade de Sant' Agnese à Rome, se retrouvera jusque dans la circonspecte Normandie, à l'église de Saint-Désir de Lisieux (1758). Que la chapelle de la Visitation au Mans (1730-1737), dont les formes sont toutes infléchies, ait été dessinée par une femme, une religieuse visitandine, on n'en est point étonné. A Avignon, l'église de l'Oratoire (1717-1741) est une rotonde en ellipse, couverte d'une coupole, et autour de laquelle s'ouvrent sept grandes niches en forme d'absides : c'est le dessin d'un plat « Louis XV »

festonné. Mais cette horreur de la ligne droite, contagion italienne, reste exceptionnelle dans notre architecture religieuse.

Précisément alors, un Italien, le Florentin Servandoni, essaie de prouver à la façade de Saint-Sulpice (1733-1745) que l'Italie est aussi le pays de la gravité et de la noblesse antiques. C'est un grand pas dans la voie qui aboutira à l'archéologie. L'œuvre de pur placage à laquelle il était convié convenait à merveille à son prestigieux talent de décorateur. Il en a conçu la masse et l'ordonnance en fonction de la place, dont il avait déterminé les amples dimensions, le dessin, le cadre de maisons colossales et uniformes. Parmi celles-ci, une fut construite et existe encore à l'angle de la rue des Canettes. Il faut donc restituer par la pensée tout cet ensemble pour juger dans sa vraie perspective l'œuvre du meilleur perspectiviste du siècle. Le perron, au lieu de rentrer dans l'entre-colonnement, devait s'avancer vers la place et fournir au monument un noble piédestal. Au sommet, un fronton, détruit en 1770, amortissait la longue horizontale entre les deux tours. Il était logique que le monument fût de grande échelle, colossal. « Cette grandeur, proclame Blondel, annonce à nos architectes français une route presque nouvelle ! » La grande originalité, c'est la substitution franche du péristyle, c'est-à-dire des colonnes isolées, au système plat des colonnes adossées ou engagées, c'est-à-dire aux façades en bas-relief, qui ne sont pas « grecques » et ne donnent pas ces belles portées d'ombre. Et cette fois deux péristyles sont superposés, selon le goût de Palladio. Celui du haut est une réminiscence paradoxale de la loggia de Saint-Pierre du Vatican, d'où l'on proclame devant la foule



Phot. Giraudon

FIG. 13. — J.-A. Meissonnier : Projet de portail pour Saint-Sulpice (1726).
(*Œuvre de J.-A. Meissonnier*, s. d.)

l'élection des nouveaux pontifes. Dans le portique du bas, les contemporains, comme Blondel, virent « l'imitation des colonnades que les Grecs plaçaient au-devant de leurs temples », et une grande convenance, puisqu'il « donne au peuple le loisir de s'annoncer avec décence » avant d'entrer. L'autre trait, c'est le souci de régularité dans l'ordonnance. Pour rester fidèle à l'esprit antique, sans compromettre la solidité nécessaire aux supports d'une telle masse, l'habile Servandoni n'accouple pas les colonnes de face, mais en profondeur : les entre-colonnements doriques restent ainsi corrects et graves. Partout la tranquillité majestueuse des lignes. Aucun ressaut sur cette longueur de trois cent quatre-vingt-quatre pieds. Quelle nouveauté! On eut le sentiment que c'était fini de l'art religieux baroque, avec ses brusques ressauts d'entablements, de corniches et de frontons, avec ses surfaces rentrantes et sortantes. La ligne est tendue. Certes, cette façade n'est qu'un hors-d'œuvre illogique à la nef, et suspecte de vouloir nous étonner. Des contemporains même, y cherchant en vain un sentiment profond, l'accusaient d'être théâtrale, et peu chrétienne, c'est-à-dire sans doute trop « à l'antique ». En 1754, au portail de Saint-Eustache, Mansart de Jouy, petit-fils de Jules Hardouin, consacrait son prestige en l'imitant lourdement.



Phot. Giraudon.

FIG. 14. — Servandoni : Portail de Saint-Sulpice (1733-1745).

DÉCORATION ET MOBILIER RELIGIEUX. — Ils sont plus accueillants au nouveau style que le monument lui-même. Dans toute la France, évêques et chapitres se préoccupent d'habiller à la mode les églises et abbayes du moyen âge, dont ils ont presque honte. Comme à l'époque gothique,

c'est par le chœur qu'on entreprend de renouveler la physionomie du vieil édifice. A Rouen, à Sens, à Amiens..., un jubé à entablement, avec pilastres et niches, remplace l'ancien où foisonnait la sculpture. Les arcades gothiques du pourtour sont rhabillées en plein cintre classique, comme à Saint-Nicolas-des-Champs et à Saint-Merry (1750), où les frères Slodtz se chargèrent de ce déguisement. Au fond ou sur l'autel sont plaquées des « gloires » pittoresques et berninesques, dont les nuées et rayons en stuc envahissent les lignes architectoniques. L'envol, l'aérien, plastiquement suggérés, luttent avec l'impression générale de la stabilité, comme à Saint-Maclou et Saint-Vincent (1755) à Rouen, où l'architecte Defrance fut en cet art un spécialiste virtuose. L'autel à baldaquin nous vient aussi du Bernin ; il ouvre toujours, en cercle ou en ellipse, son portique en colonnes de marbres précieux. Des palmes s'y rejoignent souvent en accolade pour former une coupole où s'accrochent des vols d'anges. Les projets d'Oppenord, flexueux et luxuriants, sont des archétypes, dont participent plus ou moins les richissimes baldaquins de Saint-Germain-des-Prés, par Oppenord lui-même, en 1704, de la Gloriette à Caen (1707), de l'église Saint-Bruno à Lyon et de la cathédrale de Sens (1742) par Servandoni, des cathédrales de Tarbes et d'Angers, etc. La sévère tradition du ciborium paléo-chrétien s'achève ainsi en orchestique théâtrale. Les chaires suivent le mouvement : telle la chaire de Saint-Merry, à Paris, qui est un vase pansu accosté de deux palmiers (vers 1750). Stalles et lambris, sculptés de jolis chantournements, donnent au chœur où psalmodient les chanoines l'aspect d'un salon mondain, ou même d'un boudoir galant.

Évêchés et monastères. — A l'ombre des églises les demeures épiscopales aussi se rénovent. Très nombreuses, elles comptent plusieurs chefs-d'œuvre, dont l'Évêché de Strasbourg, de Robert de Cotte, en 1728, reste le plus précieux. Mais, tandis qu'au moyen âge l'évêché est en harmonie avec l'auguste cathédrale, dont il a le style et semble n'être qu'une annexe, désormais il fait à côté d'elle un anachronisme. C'est un hôtel particulier, avec portail monumental sur la rue, entre cour et jardin le plus souvent, de grand air à l'extérieur, très finement décoré au dedans, vaste, bien aménagé, lumineux, à l'usage de prélats grands seigneurs, comme un Rohan. Il est si pratique, que, comme les hôtels princiers, il s'est trouvé propre à loger plus tard des services publics. Comme les évêchés, les anciennes abbayes rajeunissent dans toute la France leurs bâtiments claustraux, par souci de confort ou par goût esthétique, et avec une initiative si spontanée, que parfois ce sont les religieux eux-mêmes qui s'en chargent. Tels le frère de La Tremblaye, pour l'architecture, et le religieux Poche, pour une partie de l'ébénisterie,

à l'Abbaye-aux-Hommes, de Caen, dans le premier tiers du siècle. Le plan du moyen âge est conservé, y compris le cloître; mais les arcades en plein cintre retombent désormais sur des piliers à pilastres. La bénédictine Saint-Denis avait commencé, avec l'aide de Robert de Cotte. Sainte-Geneviève à Paris (à partir de 1720), dont quelques parties subsistent dans le lycée Henri IV, l'abbaye de Saint-Étienne à Caen (1704-1755), celle de Saint-Waast à Arras (1754), etc., donnent bien la mesure de ce cénobitisme résolument moderne, qui veut, autour de la



Phot. Neurdein.

Fig. 15. — L'Abbaye-aux-Hommes, à Caen. Façade Est.

vie spirituelle en commun, un cadre de régularité classique, de l'air, de la lumière, de l'espace, des dégagements aisés. Aux amples corridors montent des escaliers monumentaux, en volées hardies, que bordent des rampes en fer forgé. Là aussi musées, lycées, mairies et préfectures se sont installés sans grands besoins d'appropriation. Le décor « Louis XV » sourit aux boiseries, aux rampes, aux grilles, aux cartouches et mascarons. L'abbaye de Châalis, en partie réédifiée (1740) par son abbé Louis II de Bourbon Condé sur les plans de Jean Aubert, qui d'ailleurs, selon la règle, respecta la vieille abbatiale, montre dans son unique bâtiment, vaste et noble, bas et de rythme lent, ce que pouvait l'ordre cistercien lui-même rallié décidément au goût contemporain.

Les écoles provinciales. — Elles ont perdu depuis la Renaissance

leur forte individualité. Dans ce pays de centralisation, l'art classique s'est généralisé, et Paris rayonne par l'éternelle vertu de son goût, par les voyages de ses architectes ou de leurs dessins. Bordeaux, Rennes doivent en partie à Jacques Gabriel leur aspect monumental. Cependant, l'originalité régionale survit heureusement çà et là par la force des choses ou l'autorité des artistes.

Montpellier, siège des États de Languedoc depuis 1737, est une petite capitale qui doit aux Giral le meilleur de sa beauté. Jean Giral donne entre autres les plans des hôtels Cambacérès-Murles (1723) et Rodez-Benavent. La plupart de ces demeures, selon la tradition méridionale, sacrifient l'extérieur à l'intérieur. Très simples sur la rue tortueuse, elles réservent tout l'effet décoratif pour la cour, que domine la vraie façade. Le motif essentiel en est l'escalier monumental, généralement à jour derrière un péristyle ou de grandes baies. A la campagne, sur ce sol latin, les châteaux s'entourent du décor pittoresque des villas génoises et romaines. Le château ruiné de La Mosson (1723, Jean Giral) est célèbre par la grâce du corps central en rotonde sur les jardins et par son théâtre d'eau, où les coquillages et stalactites dessinent les membres de l'architecture. C'est « l'art de l'Italie épuré par l'art de Versailles ».

Dans la conservatrice Normandie, brique et pierre s'associent encore parfois, vers le pays d'Auge, pour une polychromie gris et rose dont l'effet, comme toujours, dispense l'architecte des ordonnances. Mais le plus souvent les herbages normands encadrent des châteaux de belle pierre, innombrables en cette terre de fiefs et si prospère. Le Fresnay, Versainville, Vandeuvre (1751), dans le Calvados, Sassy (1759), dans l'Orne, Saint-Pierre-Église, dans la Manche, très divers de style, ont en commun un certain traditionalisme, la simplicité des façades, le goût des combles, dont la pente est utile sous la pluie, et la silhouette si vive sous la brume. Caen a les hôtels de Blangy et de Fontenay : la flexuosité, le rond, l'ovale, l'octogone y sont fréquents à l'intérieur, dans les formes comme dans l'ornement. La tradition du XVII[e] siècle survit à Rouen à l'hôtel de la Présidence (1717), au palais des Consuls (1725), de Blondel, et au collège des Jésuites (après 1734). Mais la fantaisie la plus souriante paraît à la célèbre fontaine du Gros-Horloge (1731), du Rouennais Defrance, qui avait le talent gracieux et un peu maniéré. Plaquée dans un coin, c'est une niche entre deux parois à angle droit. Le programme est banal. Mais le contraste est spirituel entre le rustique soubassement à glaçons, qui se renfle en fontaine, et l'étage tout brodé de sculptures, qui se creuse en niche. Ici, amortissement chantourné, bas-relief conçu en tableau, chutes d'attributs de pêche et petits génies marins sur les pilastres forment une floraison luxuriante. Mais la structure reste bien marquée dans le foisonnement de ce détail aquatique;

cette rocaille d'architecte se relie avec beaucoup de souplesse à la tour gothique et à l'architecture Renaissance du Gros-Horloge.

On trouverait aussi en Touraine, en Auvergne, en Provence, l'accent du pays. Mais c'est à Nancy que l'art provincial a créé son chef-d'œuvre. Boffrand, appelé de Paris par Léopold, avait commencé à rajeunir la capitale des ducs de Lorraine. A l'instigation du roi de Pologne, Héré (1705-1763), pur nancéen, mais qui a vu Paris et Versailles, crée la ville nou-



Phot. Neurdein.

Fig. 16. — Héré : La place Stanislas et l'Hôtel de Ville, à Nancy.

velle de Stanislas. Entraîné par ses premiers travaux : la chapelle de Bonsecours (1738), les Missions Royales (1741), le nouveau château de La Malgrange (1739), l'Hôpital des frères de Saint-Jean-de-Dieu (1750), il montre ensuite à la place d'Alliance, à la place Royale, inaugurée en 1755, et dans les embellissements de la place de la Carrière, ce que peut, pour associer la noblesse et la grâce, le goût proprement « français » relevé de saveur lorraine. Il a au plus haut point l'harmonie des ensembles. La place Royale, conçue pour encadrer la statue du Bien-Aimé, forme avec les bâtiments qui l'encadrent un quadrilatère à la fois symétrique et dégagé : les angles, fermés par les grilles courbes de Lamour et les fontaines frémissantes de Guibal, dessinent un mouvement très souple. De ce côté, cet ensemble se lie à la place de la Carrière

par l'arc de triomphe. C'est le fait d'un artiste qui applique à l'espace le sens de la composition à la fois majestueuse et rythmée. Les places des Victoires et Louis-le-Grand, à Paris, n'avaient pas cette aisance flexible.

Autour de ces places il élève des monuments de grande ordonnance, presque sévères. Il a vu travailler Boffrand au château de Lunéville et, à Nancy même, à l'hôtel de Craon. A l'Hôtel de Ville, les arcades à refends du soubassement, les pilastres d'ordre colossal, les ressauts du



Phot. Neurdein.

Fig. 17. — Le Palais du Gouvernement, à Nancy.

corps central, voilà bien du Boffrand, en effet, et, par delà Boffrand, du J. H.-Mansart, qui étend jusqu'ici sa grande ombre. Héré a d'ailleurs vu Versailles. Il a un goût très vif pour la terrasse à l'italienne, que le Palais avait consacrée. Au nouveau château de La Malgrange il plaque la façade de carreaux de faïence et flanque le corps central de portiques ouverts : ce sont des souvenirs du Trianon de porcelaine et de celui de Mansart et de de Cotte. Avec ce respect du passé et ce souci du grand, Héré ne laisse pas de céder à sa fantaisie : elle fleurit dans le dessin de l'escalier de l'Hôtel de Ville, dans le décor des clefs sculptées, dans la tour et le décor de la chapelle de Bonsecours. Le caprice même paraissait aux jardins français du château de Lunéville : kiosque chinois chanté par Voltaire, trèfle, rocher étaient pour amuser l'imagination puérile du

roi de Pologne. Et c'est peut-être Héré qui a dirigé le travail du maître ferronnier Jean Lamour. Peut-être a-t-il conçu, au moins dans l'esprit de leur dessin en tant que maître de l'œuvre, les grilles que celui-ci a forgées avec tant de souplesse pour amortir les angles de la place Royale. L'architecture y garde ses droits dans le chantournement du métal ; les pilastres composites, dont quelques-uns visent à créer un ordre franco-lorrain, disciplinent un sens personnel, qui chez Lamour incline spontanément au maniérisme. Le prix inestimable de tout cet ensemble, qui est unique en France, c'est d'avoir été créé de toutes pièces et d'offrir à tous, en destination publique, une nuance d'art très délicate. C'est l'art grandiose de Versailles féminisé dans le décor par deux tempéraments d'artistes qui ont connu la fringante décoration de Boffrand et travaillé sous le contrôle d'un prince sensuel.

BIBLIOGRAPHIE

Afin d'éviter les répétitions et les doubles emplois, nous nous bornons ici à renvoyer à la Bibliographie qui sera donnée dans la seconde partie du tome VII, à la fin du chapitre *L'Architecture en France dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.*

CHAPITRE II

LA SCULPTURE FRANÇAISE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE[1]

Girardon et Coysevox étaient encore vivants le jour où, pour représenter la *Sculpture*, Antoine Watteau eut la fantaisie de faire, à la sanguine, le pétillant dessin d'un petit singe goguenard et lyrique, brandissant la masse et le ciseau, fort agité devant un bloc de marbre où il achève de tailler le buste d'une jeune femme. Le marbre ne « tremble » pas devant ce statuaire imprévu comme devant Puget, mais il sourit de tous ses souples modelés et se prête complaisamment aux caresses de l'outil comme aux grâces un peu chiffonnées du féminin visage. Si Coysevox eut jamais l'occasion de jeter les yeux sur la sanguine de Watteau, il éprouva sans doute quelque surprise, mais put sourire avec indulgence. La jeune génération qui entrait en scène s'était formée à son école et à celle de Girardon. Elle assistait sans tristesse au mélancolique couchant du trop long règne du « roi Soleil ». De toutes parts, les palettes s'égayaient à la demande du décor architectural devenu plus léger, comme l'ébauchoir et le ciseau se plaisaient à la recherche de formes toujours plus sveltes et frémissantes. C'est bien à la sculpture de la première moitié du siècle que s'applique la définition que Falconet, vers la fin de sa vie, devait encore donner de son art en lui assignant comme mission l'imitation de la « nature vivante, animée, passionnée » et l'expression, « dans les moindres plis et mouvements de la peau selon les mouvements des membres » (trop négligés, à son gré, par les anciens), des plus fugitives palpitations de la vie. Quand Piron louera Guillaume Coustou d'avoir su donner à la pierre et la vie et le sentiment, c'est

1. Par M. André Michel.

toute cette nouvelle équipe qu'il célébrera dans la personne du statuaire des *Chevaux de Marly* et de la *Reine Marie Leckzinska en Junon.*

Dans la préface du Salon de 1704, les académiciens avaient déclaré que la plupart de leurs ouvrages étaient, sans doute, faits — ou devraient l'être — « pour contribuer à la majesté des temples et à la magnificence des palais »; mais, comme il ne laissait pas « d'y en avoir d'autres qui ne sont pas plutôt placés dans les cabinets où ils sont destinés qu'ils sont dérobés aux yeux du public et qu'ainsi les progrès que l'Académie fait dans les arts pourraient être ignorés », des remerciements étaient adressés au roi, qui avait daigné autoriser — après une interruption de cinq années — ce Salon, dont on espérait bien que la périodicité allait désormais être plus fréquente et plus régulière. Or, trente-trois ans s'écoulèrent (jusqu'en 1737) avant qu'aucun autre Salon pût être organisé, et c'est dans cette période si décisive pour l'histoire du goût français que se fit, — sans à-coup ni émeute, par une logique et souple adaptation des métiers bien appris aux plus subtiles nuances de la sensibilité, des idées et des mœurs, — la transition du « style » Louis XIV proprement dit au Louis XV, et, pour la sculpture, de Coysevox et de Girardon aux Adam, aux Lemoyne et aux Slodtz.

Deux survivants du premier Salon du nouveau siècle, le peintre Hyacinthe Rigaud et le sculpteur Jean-Louis Lemoyne, auraient pu mesurer d'un coup d'œil le chemin parcouru, si, de leur pas alourdi, ils s'étaient promenés dans les salles du Louvre, où, en 1704, sous un dais de velours vert, avait paru le grand portrait de Louis XIV en pied, ayant, à sa droite, Monseigneur le Dauphin et, à sa gauche, Monseigneur le duc de Bretagne, tous trois de la main de M. Rigaud, et, non loin de là, avec le buste antique d'Alexandre habillé de marbres polychromes et de bronze par Girardon, le *Mansart* de Lemoyne. En 1737, Lemoyne, que l'altération de sa vue avait déjà réduit à la retraite, y exposait encore un buste de Largillière, qui avait conservé, comme les vieilles gens d'alors, la haute perruque bouclée; mais, à côté, une petite nymphe couchée, de son fils Jean-Baptiste, et, d'un sculpteur que les jeunes gens admiraient entre tous, Robert Le Lorrain : *deux petits groupes de fantaisie en terre cuite, une fille qui frise son amant* et *une jeune fille tenant un lapin qu'un jeune homme veut lui arracher et l'amour témoin de leur scène* — annonçaient les temps nouveaux...

D'un Salon à l'autre, quelle transformation! Il ne s'agissait plus d'exprimer dans un rythme ample et majestueux l'idéal de grandeur et de discipline que l'équipe de Le Brun et de Mansart avait si magnifiquement inscrit aux murs du palais de Louis XIV. La majesté avait fait place à l'agrément; l'imposante galerie s'était subdivisée en une suite de salons et même de boudoirs. Aux grandes colonnes de marbres poly-

chromes, aux chaudes colorations des voussures où les figures de Coysevox, de Girardon, de Tuby et de leurs collaborateurs encadraient les peintures de Le Brun, s'étaient substitués les fonds de « gris de lin adouci », les panneaux chantournés, les panaches jetés en courbes dégagées... La palette des peintres s'était éclaircie à la demande de ces partis pris nouveaux; le décor sculptural s'était allégé en reliefs plus minces, en lignes plus souples, en figures plus sveltes, reflétées et multipliées par les grandes glaces qui avaient pris, au-dessus des cheminées, la place des anciens hauts-reliefs.



Phot. Giraudon.
FIG. 18. — La Mort de Didon, par Cayot.
(Musée du Louvre.)

Gresset, l'auteur de *Vert-Vert*, qui s'improvisait critique d'art pour la circonstance, excusait galamment la peinture de n'offrir plus « sur ses autels » les traits immortels de Rigaud et de Largillière et d'avoir pu croire qu'il suffirait « à sa gloire » des Coypel, des Van Loo, de Boucher, « peintre des voluptés », et de Nattier, « élève des Grâces ».

Parmi les noms nouveaux de sculpteurs, à côté de Robert Le Lorrain, on voyait paraître Adam l'aîné (Lambert-Sigisbert), avec un *groupe* représentant *Neptune et Amphitrite, orné de plusieurs tritons et monstres marins que l'auteur exécute en grand au milieu du bassin de la porte du Dragon, dans le jardin de Versailles*; Adam le jeune (Nicolas-Sébastien), avec un médaillon de *Sainte Victoire, vierge et martyre*, pour la chapelle du roi au château de Versailles; Bouchardon, avec le buste du cardinal de Polignac, des modèles pour Grosbois et des dessins à la sanguine...

Guillaume Coustou n'exposait pas, et c'est au Salon de 1740 seulement qu'on lira au livret : « Il serait à souhaiter que l'on pût voir dans le Salon les deux groupes dont M. Coustou a fait les modèles en grand pour le Roy qui doivent être placés à Marly; mais, n'étant point transportables, ils ne peuvent être vus que des curieux qui voudront prendre la peine de

les aller voir dans l'atelier où ils ont été faits, au coin de la rue du vieux Louvre, joignant M. le duc de Nevers. »

S'ils n'avaient pu se produire aux Salons interrompus, ces nouveaux venus avaient du moins trouvé dans les travaux de Marly, de Versailles, de Saint-Cloud et dans la décoration des hôtels (dont celui de Soubise fut l'expression la plus complète et la plus exquise du goût nouveau) des chantiers et des thèmes où leur talent prit son essor.

Leurs morceaux de réception à l'Académie, quand on les suit dans leur ordre chronologique, présentent, comme dans un raccourci saisissant et avec une évidence qu'un seul regard enregistre, toute la courbe de l'évolution entre l'aîné des Coustou et Falconet. De la *Convalescence de Louis XIV*, de Nicolas Coustou (1695), à la *Mort d'Hercule*, de Guillaume (1704), il y a déjà plus qu'une nuance, et de ce morceau à la *Didon* de Cayot (1711), au *Titan foudroyé* de F. Dumont (1712), au *Saint Sébastien* de F. Coudray (1715), qui devait exécuter à Dresde la plus grande partie de son œuvre, à la *Mort d'Hippolyte* de J.-B. Lemoyne, frère de Jean-Louis (1715), à l'*Ulysse tendant son arc*, de Bousseau, au *Neptune calmant les flots*, de L.-S. Adam (1737), à la *Chute d'Icare* de P.-A. Slodtz (1743), au *Prométhée* de N.-S. Adam (dont le plâtre est de 1738), au *Milon le Crotonien* de Falconet (plâtre de 1745), c'est comme un *crescendo* de lignes zigzagantes, d'attitudes violemment pathétiques, parmi lesquelles d'ailleurs le *Christ à la colonne* de Bouchardon, le *Mercure* de Pigalle, en attendant le *Morphée* de Houdon, mettent comme un discret rappel à l'ordre, à la mesure, et suggèrent que la « vie » n'est pas forcément l'agitation. C'est comme un résumé de l'histoire de la sculpture française au XVIIIe siècle, en attendant l'arrivée des esthéticiens des dernières années, ceux du temps de la Révolution et du Consulat.



Phot. Giraudon.

Fig. 19. — Chute d'Icare, par P.-A. Slodtz. Morceau de réception.

(Musée du Louvre.)

Il ne sera question, dans ce chapitre, que des œuvres les plus caractéristiques de la première moitié du siècle.

Nicolas et Guillaume Coustou. — On a vu (Tome VI, p. 706) comment Coysevox avait appelé près de lui, pour les former et les asso-

cier à ses travaux, les fils de sa sœur Claudine, mariée au sculpteur en bois lyonnais, François Coustou. Nicolas avait cinquante-sept ans bien sonnés à la mort de Louis XIV ; c'est donc encore, à vrai dire, un sculpteur du grand règne; mais il vécut jusqu'en 1733 et fut, avec son frère Guillaume, un vivant trait d'union entre le style Louis XIV (qui avait évolué bien avant 1715) et la Régence, plus fidèle d'ailleurs que son cadet aux traditions des ateliers du XVIIe siècle proprement dit. Guillaume, plus jeune de dix-neuf ans et dont la vie se prolongea jusqu'en 1746, fut plus profondément touché par l'esprit nouveau. « La facilité qu'il avait acquise chez M. Coysevox de tailler le marbre » lui aurait permis toutes les virtuosités, s'il n'avait conservé un reste des fortes disciplines de la tradition familiale, héritée d'un des plus chers collaborateurs de Le Brun.



Phot. A. Michel.

FIG. 20. — Buste de Nicolas Coustou, par Guillaume Coustou. (Musée du Louvre.)

Le morceau de réception que Nicolas avait présenté à l'Académie, le 19 août 1693, était une allégorie rappelant la guérison du roi et tout à fait dans l'esprit du moment. Apollon, écrasant de son pied l'emblème de la maladie, découvre, d'un geste protocolaire et solennel, le buste du roi rendu à l'amour de la France. Depuis son retour de Rome, d'où il avait rapporté une libre et robuste copie de l'*Hercule Commode* pour les jardins de Versailles, il était occupé dans les chantiers royaux où son oncle l'avait introduit. A Trianon, aux Invalides, à Marly, à Versailles, où il modelait avec Lespingola (1701) *La France et deux Renommées* pour la chambre du roi, son œuvre propre se distinguerait assez difficilement de celle de ses collaborateurs, Van Clève, Flamen, Th. Magnier, J. Poultier, etc., si les comptes des bâtiments du roi ne permettaient de faire à chacun sa part. Son biographe, Cousin de Contamine, qui fut pour Nicolas Coustou un autre Fermelhuis, mais beaucoup moins persuasif, rapporte un mot que Louis XIV aurait prononcé à Marly, où le roi aimait, en ses dernières années, à se reposer de Versailles et où Nicolas eut à exécuter plusieurs groupes et statues (dont les survivants sont répartis aujourd'hui entre les Tuileries, le Louvre et le Musée de Brest) : « Sa

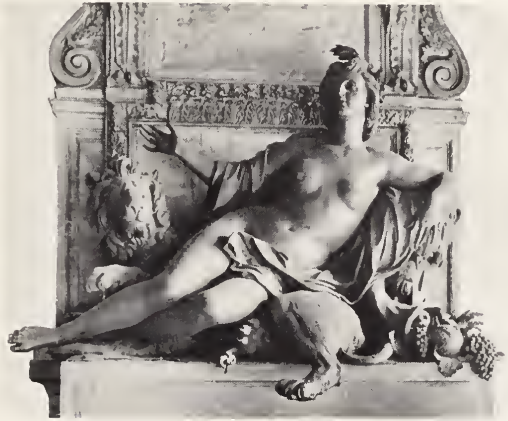
Majesté dit ces propres paroles : Coustou est né grand sculpteur! » En réalité, cette suite de grands morceaux décoratifs est bien digne d'un sculpteur du sang de Coysevox : *Méléagre tuant un cerf*, échoué à Brest et en fort mauvais état; *Méléagre tuant un sanglier*, passé au bosquet de l'Arc de Triomphe à Versailles; *Adonis se reposant de la chasse* (1710), au Louvre; *La Seine et la Marne* (1712), comme l'*Apollon poursuivant Daphné* (aux Tuileries) ont, avec l'ampleur décorative qu'exigeait leur destination, tour à tour une fermeté et un charme d'exécution qui justifient ces éloges du biographe : « Il *plaçait avec discernement la force et la délicatesse des parties*; il rendait les contours nobles, mais à différents degrés et en se proportionnant toujours aux sujets. » Les observations sur la qualité et la souplesse des modelés qu'ajoute le biographe s'appliqueraient encore mieux aux œuvres de Guillaume : « *La chair paraît fraîche et flexible* dans les nymphes, au *point qu'on croirait la faire obéir sous les doigts*; elle est tendre et molle dans les enfants... »

Le marbre de *La Seine et la Marne avec des enfants et un cygne et d'autres attributs merveilleusement bien représentés*, déjà transporté aux Tuileries au temps de Mariette (qui le revoyait avec une admiration toujours nouvelle), n'a pourtant pas la plénitude de beauté que le bronze a conservée à *La Saône*, hospitalisée à l'Hôtel de Ville de Lyon après la destruction de la statue de Louis XIV, dont elle décorait le socle avec *Le Rhône* de Guillaume Coustou. Et, pour noter les nuances d'exécution qui pourraient permettre — dans le traitement des draperies, de la chevelure, des modelés — de saisir les particularités qui distinguent la manière des deux frères et celle-ci de la facture de Coysevox, il faudrait juxtaposer ces différents morceaux, mais en tenant compte, comme le conseillait Cousin de Contamine, de « l'appropriation aux sujets ». *Le Rhône* de Guillaume Coustou, rapproché de *La Garonne* de son oncle, révèlerait peut-être, en même temps que l'évidente parenté, quelque tendance à froisser plus vivement les draperies, à accentuer avec une insistance plus nerveuse le réseau des veines et des tendons sous la peau... Et les deux lions sur lesquels s'appuient *La Saône* de Nicolas et *Le Rhône* de Guillaume pourraient prêter aussi à quelques comparaisons et analyses qu'il faudrait se garder pourtant de pousser jusqu'aux subtilités hypercritiques où toute certitude s'évanouit.

Il n'est pas impossible que Guillaume ait collaboré au bas-relief du fronton de la *Romaine* que Nicolas, d'après la tradition, mais dans le silence des textes, fut appelé à exécuter en 1716 pour la Douane de Rouen. Un Mercure casqué s'y prélasse sur un siège de rochers, tenant en mains le caducée et une bourse; un portefaix, qui n'est pas sans rappeler un peu le buste de Nicolas, avec son foulard enroulé sur les cheveux, aidé de deux petits génies, s'est penché sur un ballot soigneusement cordé, et

un admirable chien *vrai et vivant* va bondir autour des travailleurs. De l'autre côté, d'autres marchandises s'entassent, au milieu desquelles un petit génie aux cheveux bouclés écrit avec ferveur sur un grand livre de comptabilité. Des registres et des balances sont placés aux pieds du Dieu du commerce. L'œuvre est de très belle venue, et le torse de Mercure n'est pas sans évoquer, dans ses proportions monumentales, celui de l'Apollon du bas-relief de la *Guérison de Louis XIV*. Mais nous sommes ici en 1716. La draperie jetée sur le bras droit et les cuisses du dieu, les modelés des jambes d'une fine élégance font penser à l'intervention possible de Guillaume.

C'est celui-ci, en tout cas, qui eut à finir le grand haut-relief destiné primitivement au Salon de la Guerre et finalement encastré dans les parois du vestibule de la chapelle du château de Versailles) où Nicolas, interrompu par la mort en 1733, avait ébauché une nouvelle allégorie du *Passage du Rhin*. Louis XIV y apparaît dans une dernière apothéose, son pied vainqueur posé sur le vieux fleuve apaisé et dompté, tandis que sur l'autre rive se découpe, au-dessus de la berge, la silhouette pittoresque et presque réaliste des petites maisons rustiques d'un village rhénan.



Phot. Sylvestre.

Fig. 21. — La Saône, par Nicolas Coustou.
(Hôtel de Ville de Lyon.)

Quand le duc d'Antin demanda à Nicolas pour ses jardins de Petit-Bourg une statue de Louis XV, comme à Guillaume celle de Marie Leczinska, Nicolas mit aux pieds du roi, en empereur romain, l'aigle de Jupiter, tandis que Guillaume faisait de la nouvelle reine la plus avenante des Junon. Ce que la *Duchesse de Bourgogne* avait été, quinze ans plus tôt, dans l'œuvre de Coysevox, la statue de la reine le fut dans l'œuvre du neveu : la ressemblance la plus intime et la grâce la plus « naturelle » conservées dans un déguisement mythologique ; mais Coustou mit dans le sourire si discrètement mélancolique et dans la tendresse de l'exécution tout ce que les quinze années écoulées avaient pu introduire de plus subtiles nuances dans la technique et l'esprit de la sculpture française... Et, si l'on compare ce délicieux morceau à l'autre statue de *Marie Leczinska sous les traits de la Charité*, que Pajou exécutera en 1769, on mesure ce que, de l'une à l'autre, la sculpture avait perdu, on serait tenté de dire

de « naturel », si l'on ne considérait que l'intimité de la ressemblance.

Nous avons dit comment Coysevox avait associé ses deux neveux à ses travaux du chœur de Notre-Dame. C'est Guillaume qui eut pour sa part la statue de *Louis XIII offrant à la Vierge son sceptre et sa couronne:* Nicolas achevait en 1723 seulement la *Pietà* ou *Descente de croix* placée au-dessus de l'autel sur un socle où avait été encastrée la *Mise au tombeau*, en bronze doré, par Van Clève, destinée d'abord à la chapelle de Louvois dans l'église des Capucines de la place Vendôme.

C'est aussi Guillaume qui eut à mettre la dernière main au marbre de la statue tombale du cardinal Forbin Janson (cathédrale de Beauvais), que Nicolas n'avait pas eu le temps d'achever avant sa mort. Le maigre



Phot. Giraudon.

FIG. 22. — Fronton de la Douane de Rouen, par Nicolas et Guillaume Coustou.

et sec visage du prélat n'est pas sans rappeler par sa facture, aussi nerveuse, mais un peu plus sèche, l'exécution de l'admirable portrait du cardinal Dubois, qui, d'abord placé sur sa tombe dans l'église Saint-Honoré, puis mobilisé à la Révolution, a fini par trouver un asile à Saint-Roch.

Les deux frères, que Mariette a sévèrement et assez injustement opposés l'un à l'autre, appartenaient bien, malgré leur étroite collaboration, à deux générations déjà différentes. Guillaume, né en 1677, et formé comme son frère aîné dans l'atelier de l'oncle Coysevox, était en 1697 à Rome, où, privé de la pension royale, il fut embauché, grâce à Frémin, dans l'atelier de Pierre II Le Gros et associé aux travaux de celui-ci à Saint-Louis-de-Gonzague et à Saint-Ignace. Dès son retour en France, il présentait à l'Académie comme morceau de réception la *Mort d'Hercule* (1704) et trouvait aussitôt l'emploi de ses talents dans les chantiers de Versailles et aux Invalides (où la statue équestre de Louis XIV qu'il sculpta pour le grand tympan de la porte principale a été gâtée par des restaurations et réfections ultérieures)

Ses *Saint Jérôme* et *Saint Augustin*, — dans la série des statues en pierre de Tonnerre, aux silhouettes vivement découpées, aux draperies soulevées par le vent, qui décorent la balustrade extérieure des combles de la chapelle de Versailles (assez bizarrement comparée par Saint-Simon à un sombre catafalque), — et les groupes d'anges en bronze juchés au sommet se révèlent de loin comme des précurseurs ou des annonciateurs des temps nouveaux.



Phot. Martin-Sabon.

Fig. 25. — Monument funéraire de Forbin Janson, par Nicolas et Guillaume Coustou.
(Cathédrale de Beauvais.)

Dès les premières années du siècle, pour la frise du Salon de « l'œil de bœuf », — nouvelle antichambre des appartements royaux remaniés, — Poultier, Flamen, Van Clève, Lespingola, Poirier, Hardy, Hurtrelle avaient modelé en stuc doré des figures d'enfants, qui furent comme l'exécution du mot d'ordre écrit de sa propre main par le vieux Louis XIV : « ayez soin de respandre de l'enfance partout ». Il y a, écrivait Félibien, « quantité de figures... qui représentent des enfants de grandeur naturelle; plusieurs semblent s'occuper de courir après des oiseaux, à dompter des lions ou d'autres bêtes farouches; d'autres s'exercent à sauter, à danser, à manier diverses armes; quelques-uns sont portés comme en triomphe... » Les fonds blancs « enrichis de roses et de compartiments en façon de réseaux d'or » contribuent à la gaieté de ce décor qui, par sa grâce, son animation, sa sveltesse, tranche sur tout ce qu'on avait fait jusqu'alors à Versailles. C'est bien le jeune et fringant dix-huitième siècle qui, dans la vieillesse du grand roi, y fait décidément son entrée.

Les sculpteurs qui collaborent à ce décor appartiennent encore pour la plupart à l'équipe du XVIIe siècle, mais ils vécurent assez pour participer aux temps nouveaux. Van Clève avait collaboré avec Nicolas Coustou, dont il était exactement le contemporain et qu'il précéda de quelques mois à peine dans la tombe (1645-1732); Flamen (1647-1717) disparut plus jeune, mais il eut le temps de jouer un rôle actif dans le chantier de la

chapelle de Versailles, comme au chœur de Notre-Dame de Paris. Poirier (1656-1729) avait travaillé, comme Van Clève, aux côtés de N. Coustou; il fut aussi de l'équipe de la chapelle du château, où son bas-relief de la *Présentation au temple*, qui fait face dans la tribune du roi au *Jésus parmi les docteurs* de G. Coustou, a déjà tout l'esprit des générations nouvelles, au milieu desquelles il faisait pourtant figure de vétéran. Poultier (1653-1719), qui avait eu une part importante au décor des chapelles des Invalides et qui, peu de temps avant sa mort, signait un buste du peintre Rigaud, se montrait, dans la statue de *Saint Athanase*, de la balustrade extérieure, comme dans les bas-reliefs de la *Tempérance* et de la *Foi*, du pourtour de la chapelle de Versailles, très pénétrable à l'influence des plus jeunes, parmi lesquels Boffrand l'avait introduit. Et il en est de même de Cayot (1667-1722), de Bertrand (1664-1724), de F. Dumont (1688-1726), dont le *Titan foudroyé* compta, par son agitation, parmi les morceaux les plus caractéristiques de cette évolution générale, comme ses grandes statues des portails latéraux de Saint-Sulpice, avec leurs draperies chiffonnées; de Frémin (1671-1764), qui, ruiné par Law, refit sa fortune en Espagne où il laissa la plus grande partie de son œuvre; de Le Pautre (1660-1744); de Thierry (1669-1739), qui, après avoir fait pour la chapelle de Versailles une série d'anges portant les attributs de la Passion, si gracieusement disposés à la naissance des arcades de la nef (1706-1709), avait participé au décor du chœur de Notre-Dame de Paris. Il laissa à l'Académie sa *Léda* comme morceau de réception, fut appelé en Espagne, où il fit pour les jardins de Saint-Ildefonse et leurs bains d'Apollon un ensemble important de statues mythologiques (1721-1728), et ne revint en France que pour y mourir.



Phot. Atget.

Fig. 24. — Tombeau du cardinal Dubois, par Nicolas et Guillaume Coustou.
(Église Saint-Roch, Paris.)

Guillaume Coustou appartenait à la même génération que la plupart d'entre eux; nés dans la seconde moitié (ou le dernier tiers) du XVIIe siècle, ils devaient disparaître avant que le XVIIIe ne fût arrivé au milieu de sa course. Dans cette collaboration étroite, encore réglée par les architectes, il serait bien difficile de faire la part de chacun, si les comptes de la maison

du Roy ne fournissaient les éléments de ces attributions. Entre la *Mort d'Hercule*, qui fut en 1704 son morceau de réception à l'Académie, et les groupes de Marly (1740-1745), qui furent sa dernière œuvre, Guillaume occupe dans cette première moitié du siècle une place au premier rang. Les historiens lui ont souvent attribué les œuvres de son fils (1716-1777), trompés par les mots *Coustou le jeune* que l'on trouve, dans les textes contemporains, tantôt appliqués aux propres ouvrages de Guillaume, faits du vivant de son frère aîné Nicolas, tantôt à ceux de son fils Guillaume II, alors que Guillaume le *jeune* était devenu le *père* ou à son tour l'*aîné*. Aux Invalides, à la chapelle de Versailles, à Notre-Dame de Paris, à l'hôtel de Soubise, à Marly, il collabora activement aux œuvres collectives les plus significatives de l'époque; mais sa personnalité ne s'en dégage pas moins en traits caractéristiques au premier rang de sa génération. Pour le rythme de la course, l'*Hippomène* et la *Daphné* (1712), qui, de Marly, furent portés aux Tuileries, sont des morceaux que le vieux Coysevox, qui les vit faire, put louer sans réserve. Du *Louis XIV à cheval*, du tympan des Invalides, *entouré de la Justice et de la Prudence*, les réfections modernes ont refroidi et desséché les modelés. Le *Saint François-Xavier*, qui, du noviciat des Jésuites, après les troubles révolutionnaires, passa au musée de Lenoir et, de là, à Saint-Germain-des-Prés, est une des bonnes statues religieuses d'un temps où le sentiment religieux ne fut pas la préoccupation dominante des statuaires.

En signalant ce qu'il dut à son oncle Coysevox et en quoi il s'en distingue, — les différences venant de la marche du temps plus encore que des dissemblances individuelles, — nous avons été amené à parler de son admirable statue pour le monument détruit du cardinal Dubois (1725 environ) et de la statue de Marie Leczinska en Junon. Cette statue, provenant des jardins du duc d'Antin à Petit-Bourg, est, en dépit du travestissement mythologique, comme le buste contemporain du Musée de Versailles, une interprétation de la ressemblance de la reine intime, délicate et profonde. « La reine fait très bonne mine, écrivait Voltaire, quoique sa mine ne soit pas du tout jolie », et cette mine était « fort *expressive* »: la bonté, la timidité, mais aussi l'esprit et même un brin de malice s'y reflétaient. Elle avait ri à l'*Indiscret* et pleuré à *Marianne!* « Mon pauvre Voltaire », avait-elle dit à l'auteur avec une familiarité qui avait enchanté celui-ci; et ce côté spirituel et fin de la ressemblance, à travers la mélancolie qui le voilait, Guillaume Coustou sut le fixer dans le marbre, comme La Tour sur le papier et Nattier sur la toile. La lèvre fine et mince retroussée à l'angle, l'œil petit et brillant, le nez un peu mutin, — rien n'échappe au ciseau du sculpteur, que les bustes de son frère Nicolas, les effigies du cardinal Dubois (1715), du chancelier d'Aguesseau (1727), du Père Darerès de la Tour (1735), supérieur général de l'Oratoire, ont suffi à classer

parmi les meilleurs portraitistes de son temps, quoiqu'il ne se soit pas fait de ce genre une spécialité.

Les *Chevaux de Marly*, dont M.-A. Slodtz avait choisi le marbre à Carrare, furent sa dernière œuvre (1740-1745). A cette date, un mouvement avait commencé dans l'opinion en faveur de « l'antique » contre les excès de l'agitation et de la gesticulation, auxquels quelques-uns s'étaient abandonnés. Le comte de Caylus et Mariette se firent de bonne heure les interprètes de ce sentiment et se servirent du nom et de la renommée précoce de Bouchardon, élève de Guillaume Coustou, pour critiquer celui-ci. Cochin, dans ses *Mémoires*, où il ne perd pas une occasion de s'opposer discrètement à Caylus, a raconté une scène qui se passa dans l'atelier de Coustou, alors qu'il travaillait encore à ses groupes : « Allant voir chez M. Coustou le père les deux beaux groupes retenus par des palefreniers qu'il faisait pour Marly, au lieu de lui en faire compliment, il (Caylus) lui dit : « M. Coustou, il faut avouer que Bouchardon est un grand homme. » On prétend, ajoute Cochin (qui n'assistait donc pas à la scène), on prétend que M. Coustou lui répondit : « Cela est vray, monsieur, mais je suis plus grand que lui de toute la teste ! » — Bouchardon, à cette époque (la scène se passant vers 1740), avait quarante-deux ans; il avait déjà commencé la fontaine de la rue de Grenelle; il travaillait à l'*Amour bandant son arc dans la massue d'Hercule*, et les modèles de ses groupes pour le bassin de Neptune, exposés au Salon, le *Dieu Protée*, exécuté dès 1739, l'avaient rendu célèbre. Les « antiquisants » vont dès lors se servir de son nom et de son exemple non seulement contre les Adam et les Slodtz, mais contre Coustou lui-même.

Les *Chevaux de Marly*, fort admirés des contemporains et que Dargenville déclarait infiniment supérieurs aux groupes de Monte Cavallo, font toujours bonne figure devant la postérité. C'est elle qui s'est chargée d'acquitter la dette laissée pendante par le trésor royal, dès lors obéré, et que les vaines réclamations des artistes créanciers assiégeaient, toujours plus nombreuses et pressantes. Dès 1708, Nicolas Coustou lui-même avait dû représenter respectueusement que, *depuis plus de quinze ans*, il n'avait pas reçu ce qui lui était nécessaire pour subsister et en était réduit à recourir à la bourse de ses amis (on sait pourtant qu'il mourut riche). Guillaume mourut, lui aussi, sans avoir pu obtenir le payement de ses deux groupes, dont le prix, après avoir été proposé à cent vingt-huit mille livres, fut ramené à quatre-vingt-cinq. Destinés d'abord à Marly, en remplacement du *Mercure* et de la *Renommée* de l'oncle Coysevox, que l'on avait jugés « n'étant pas d'un assez gros volume pour remplir la place qu'ils occupaient à l'abreuvoir », les *Chevaux* de Coustou furent à leur tour déménagés en 1795 et vinrent rejoindre, à Paris, en face du fer à cheval des Tuileries, à l'entrée des Champs-Élysées, les



GUILLAUME COUSTOU _ MARIE LECZINSKA

(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin Paris

marbres de Coysevox. La fougue des coursiers cabrés, l'effort des palefreniers ou des écuyers qui les maintiennent sont dessinés et modelés avec une verve puissante, et les deux groupes dressent dans le plein air, sur les fonds de verdures, leurs fières silhouettes hardiment mouvementées. Cochin, qui défendit toujours Couston contre ses détracteurs, observe très justement que « les chevaux qui sont à Marly sont de la plus grande beauté, mais de plus ont le mérite, *qui manquait à M. Bouchardon et dont peut-être il ne sentait pas la valeur*, d'être achevés, précisément ce qu'il faut pour bien faire leur effet en place ». Aussi la mauvaise humeur de Mariette et de Bouchardon lui-même a-t-elle été définitivement impuissante contre eux. Dargenville, décrivant ces groupes dans ses *Environs de Paris*, dit que les chevaux qui se cabrent « sont domptés par deux écuyers, *l'un français, l'autre américain* ». C'est sans doute celui qui porte un carquois en bandoulière qui est « l'américain »?



Phot. Giraudon

FIG. 25. Groupe de Marly, par Guillaume Coustou. (Champs-Élysées, Paris.)

Au lendemain de la mort de Guillaume Coustou, l'auteur de la *Métromanie*, Alexis Piron, qui patronnait la candidature de son ami François Boucher au logement laissé vacant au Louvre par le statuaire défunt, adressait à Lenormand de Tournehem, oncle de la Pompadour, surintendant des bâtiments, une requête qui débutait ainsi :

Couston qui donnait à la pierre
Et la vie et le sentiment
Vient de quitter le logement
Dont le Roi l'honorait sur terre
Pour passer vraisemblablement
Dans le céleste appartement
Qu'aux gens de bien ouvre saint Pierre,
Le Tournehem du firmament! ..

ROBERT LE LORRAIN. — La vie et le sentiment, c'est, on l'a vu, ce que se plurent à chercher et à exprimer, chacun à sa manière, les statuaires qui participèrent aux travaux de la chapelle de Versailles, des jardins royaux et à la décoration des hôtels et parcs seigneuriaux des

d'Antin, des Rohan, des Soubise ou des cours étrangères, tous — ou presque tous — élèves de Coysevox et de Girardon. Il en est un qui compta parmi les plus chers élèves de Girardon et qu'une de ses œuvres a mis au premier rang : Robert Le Lorrain (1666-1743).

Il avait, dit Mariette, « *la supériorité sur son maître de bien manier le marbre* ». Girardon « le regardait comme son bras droit » et l'avait même associé à ses travaux. Il aurait participé à l'exécution des figures du mausolée de Richelieu, et c'est lui surtout qui avait collaboré au tombeau que Girardon avait préparé pour sa femme et pour lui-même. C'était, ajoute Mariette, toujours en défiance contre la virtuosité de ces grands « manieurs » de marbre, c'était un « praticien dont le malheur fut de n'avoir pas assez étudié la nature.... Tous ses ouvrages sont maniérés et sentent le terroir. Le *goût français* s'y fait trop apercevoir.... Avec cela, il est gracieux, *mais de cette grâce qui n'a rien d'imposant* et qui devient insipide pour ceux qui ont goûté le vrai beau dans l'antique ». De pareils jugements jetés, à cette date, au courant de la plume deviennent pour l'histoire des documents entre tous révélateurs sur les mouvements d'opinion et les évolutions du goût. Contre ces appréciations de sentiment prévaut le témoignage de Pigalle déclarant qu'il devait *à peu près tout* à Le Lorrain.

Les contemporains se sont accordés à célébrer non seulement le « grand praticien » qu'était Robert Le Lorrain, mais aussi l'observateur curieux des mouvements de la vie, « toujours le crayon à la main », prompt à noter les expressions prises au vol. « M. Le Lorrain, écrit l'abbé Gougenot dans son *Éloge* à l'Académie, avait des mœurs très pures, mais cela ne l'empêchait pas de faire un cas infini de la beauté. On le chargea de choisir les modèles de femmes. Dans le choix qu'il fit, ajoute le bon et indulgent abbé, l'homme vertueux n'oublia point l'artiste.... » Il parlait avec éloquence de ce qu'il avait su bien voir; « sa conversation était si agréable que tout ce qu'il y avait de plus grand cherchait à s'instruire avec lui ». Et ce qu'il avait su bien voir, il l'exprimait avec allégresse ; « l'imagination vivement frappée d'un caractère, il le démêlait dans le bloc même ». Couston disait que « son ciseau était conduit par Corrège et par le Parmesan ». Il excellait à modeler de belles têtes de caractère, dont beaucoup ont passé dans les cabinets d'amateurs, surtout *des têtes de femmes et de jeunes gens*.... A son retour d'Italie, où il avait visité après Rome, d'où la maladie l'avait chassé, Naples, Venise, Florence, Gênes, Bologne, il s'était arrêté à Marseille où même il aurait « fini quelques figures de Puget ».... Et cette indication trop vague mériterait d'être examinée plus attentivement. Enfin, ajoute le biographe, ce qui surprenait encore plus « ceux qui le voyaient opérer, c'est que quelquefois en exprimant sur son propre visage certains caractères qu'il voulait rendre sans emprunter le secours d'aucun miroir... il lui suffisait pour exécuter ce

caractère de se tâter la physionomie, semblable en cela à ce sculpteur aveugle qu'on nous représente les yeux au bout des doigts.... »

Voilà un signalement de sculpteur qui est pour faire amèrement regretter la disparition de la plupart des œuvres de Robert Le Lorrain. Heureusement, il nous reste de lui l'un des plus grands et significatifs morceaux de la sculpture monumentale de la première moitié du XVIIIe siècle.

A Marly, aux Invalides, à la chapelle de Versailles, où la statue de



Phot. Giraudon

Fig. 26. — La Foi, par S. Slodtz ; la Justice, par Granier ; la Charité, par Le Lorrain ; la Religion, par Barrois.
(Chapelle du Château de Versailles.)

la *Charité*, à la balustrade extérieure, et les bas-reliefs de la *Libéralité* et du *Zèle* sont de sa main (1709-1711), nous avons signalé sa présence. Mais rien n'a été sauvé de ce qu'il avait fait pour des amateurs, notamment pour Crozat, qui lui avait commandé, pour son château de Clichy-la-Garenne, une *Andromède* et seize bas-reliefs en pierre sur ce thème qui semble assurément plus convenable à la peinture qu'à la sculpture : *Les Vents enveloppés de nuages*, mais où l'on devine tout ce que sa verve put se plaire à modeler de souple, de léger et de mouvant.... plus, des *têtes de Fleuves de différents caractères*, qu'il dut faire tout ruisselants d'algues, de joncs et d'eaux courantes. Jean-Baptiste Lemoyne, écrivant à l'abbé Le Lorrain, fils du sculpteur, pour lui exprimer ses doléances après la mort de son père, insistait sur la dette que les statuaires avaient contrac-

tée envers lui. Il a, disait-il, *cherché l'harmonie dans les modelés comme un habile peintre la cherche dans les tableaux*.... Il le louait aussi d'avoir traité les draperies « au sens des parties du corps par des jets amples développant le mouvement des figures, les soutenant et accompagnant sans les charger, surtout dans les endroits qui doivent agir »; enfin, d'avoir su mieux que personne « distribuer de belles masses de lumière et d'ombre par touches franches... et appliquer ces principes qui font notre union avec la savante peinture.... »

Ce sont des témoignages importants à noter au passage. Nous verrons comment se fit la réaction en sens inverse et qu'un jour viendra où ce sera la sculpture, telle que la comprendront et enseigneront les disciples de Quatremère de Quincy, qui s'imposera à la peinture.... L'influence de Robert Le Lorrain fut sur ses contemporains beaucoup plus grande qu'on ne l'a dit. Il trouva, dans la famille des Rohan, des clients pleins de complaisance et de compréhension. Rien n'a subsisté de ce qu'il fit pour eux à Saverne. Mais on voit encore au palais épiscopal de Strasbourg, aux clefs des fenêtres de la façade, des têtes de prophètes, et, aux frontons, des armes du roi, des trophées et une *Charité* (achevée avant 1737) qui sont bien du style animé et pittoresque des figures de l'hôtel de Soubise.



Phot. Giraudon

Fig. 27. — Les chevaux du Soleil, par Le Lorrain. Hôtel de Rohan, Paris.

C'est là, aux murs du palais que les princes de Soubise avaient fait réédifier par Delamaire sur l'emplacement de l'ancien hôtel de Guise et où le génie décorateur de Boffrand multiplia les enchantements de l'art le plus élégant et le plus ingénieux, que les sculpteurs et les peintres du premier tiers du siècle allaient trouver l'occasion des plus charmantes inventions. Le meilleur du génie du temps s'y exprima en claires et souriantes images. Nous allons y trouver, dans les appartements, les Slodtz et les Adam; c'est aux murs des façades que Robert Le Lorrain eut à sculpter les statues des *Saisons*, la *Prudence* et la *Renommée* couchées sur les rampants du fronton de la façade principale, des groupes d'enfants avec des trophées, au second étage, et surtout, pour la porte des

écuries, le haut-relief des *Chevaux du soleil à l'abreuvoir*, que le temps a revêtu d'une belle patine. Il y prodigua ce lyrisme qui va fort au delà de la virtuosité d'un simple praticien, que Mariette voulait bien lui concéder comme incontestable, mais unique et dangereux mérite. Un esprit inventif et bien équilibré, un sens plastique aussi solide que brillant s'y déploient et s'imposent. Au milieu des nuages (où quelque chose est resté sans doute de ces *Vents enveloppés de nuées* qu'il avait sculptés pour Crozat) s'ébattent dans l'empyrée les ruades et cabrades des divins coursiers que des palefreniers musclés à la demande d'une telle écurie essaient de maîtriser vers la conque que leur tend l'un d'entre eux.... Et c'est bien, avec une plus nerveuse élégance encore, la belle race chevaline dont Coysevox aimait à caresser les croupes et les encolures dans les haras royaux....

Les Lemoyne. — Quoique les derniers venus de ces fécondes familles de sculpteurs aient continué leur activité jusqu'à une époque avancée du règne de Louis XV et même (Jean-Baptiste Lemoyne ayant vécu jusqu'en 1778) jusqu'au début de celui de Louis XVI, c'est bien à l'histoire de la première moitié du siècle, où parurent leurs œuvres les plus significatives et dont ils continuèrent l'esprit, alors même que la « réaction » avait commencé de se manifester contre eux, qu'il convient de les rattacher.

Des trois Lemoyne, c'est Jean-Baptiste qui occupe dans la sculpture française du XVIIIe siècle la place prépondérante. Son père, Jean-Louis (1665-1755), a peu produit, malgré son extrême longévité. La cécité, qui fit à son fils un devoir de renoncer (en 1725) au voyage de Rome pour ne pas le quitter, avait déjà interrompu son œuvre. Il est probable que le buste de Largillière, qu'il exposait en 1737, à la reprise du Salon, avait été exécuté quelques années plus tôt, ou fut terminé par Jean-Baptiste. C'est à l'enseignement et à la tradition de Coysevox, dont il a laissé un beau buste, conservé à l'École des Beaux-Arts, que Jean-Louis se rattache. Le buste de Mansart, qu'il présenta en 1703 comme morceau de réception à l'Académie, est encore tout à fait dans la donnée et l'esprit du plus pur style Louis XIV; mais, à la chapelle de Versailles, — où il eut à faire pour la balustrade extérieure les statues de *Saint Siméon* et de *Saint Jude* et, pour le pourtour intérieur, les bas-reliefs de la *Piété* et de l'*Obéissance*, — il prit contact avec l'esprit nouveau. Les quelques bustes qui nous sont restés de sa façon le maintiennent plutôt, si on les compare à ceux de son fils, dans la famille spirituelle du grand siècle, quelques-uns d'ailleurs avec une si vivante autorité qu'ils y peuvent soutenir les plus illustres voisinages. Le *Régent Philippe d'Orléans* date des débuts mêmes de la Régence (1715). Celui de Fénelon (Musée de Cambrai) est un débris de son tombeau; celui de l'architecte Duplessis (Musée de Bordeaux) est peut-être son chef-d'œuvre. Il l'avait signé en 1694, c'est-à-dire

à l'âge de vingt-neuf ans, et jamais, autant qu'on en peut juger, il ne mit dans l'observation et l'expression des traits physionomiques d'une ressemblance plus d'acuité et dans les modelés autant de souplesse.

Son frère Jean-Baptiste (1679-1731), qui, par son morceau de réception, la *Mort d'Hippolyte* (1715), s'était révélé comme un fringant tailleur de marbre, produisit peu et mourut sans avoir achevé le groupe du *Baptême du Christ*, destiné à Saint-Jean-en-Grève, qui est aujourd'hui à Saint-Roch et que son neveu termina. L'œuvre et le nom de l'oncle ont disparu dans le rayonnement de la renommée de ce neveu.

Jean-Baptiste, fils de Jean-Louis Lemoyne, était né à Paris le 15 janvier 1704. Il y mourut en 1778. Plus encore que de son père, il fut l'élève de Robert Le Lorrain. On a vu dans quels termes d'admiration et d'intense compréhension il en parlait. Ce fut son vrai maître. A vingt et un ans, il obtenait le premier prix de sculpture sur ce sujet : *Moïse enfant fait en jouant tomber la couronne royale de dessus la tête de Pharaon*; mais il obtint du duc d'Antin l'autorisation de rester près de son père, déjà aveugle, et, trois ans plus tard, il était agréé à l'Académie, avec, comme morceau de réception, le *Sacrifice de Polyxène sur le tombeau d'Achille*. En 1731, il achevait et signait le groupe du *Baptême du Christ*, commencé par son oncle. D'après une tradition, difficile à contrôler, la tête du Christ serait le portrait d'un acteur de l'Opéra, « distingué par la beauté de la voix et la noblesse de la figure ». Elle sent en tout cas le théâtre; chez le Baptiste comme chez le néophyte qui vient de plier le genou pour recevoir l'eau lustrale, le geste et l'expression ont bien l'élégance et la sentimentalité apprises pour la scène, et c'est bien un perruquier de comédiens qui, d'un peigne savant, a fait onduler et tour à tour a disposé sur leur front, déroulé sur leurs épaules les longues boucles de leur chevelure. L'exécution est d'ailleurs d'une souplesse fort adroite. Si Jean-Baptiste n'avait attaché son nom qu'à des morceaux de ce genre, le jugement de Mariette serait plus explicable. « Il a été chargé, écrivait-il, d'une infinité de grands ouvrages... qui, tous, sont composés de façon à



Phot Giraudon.

Fig. 28. — La Mort d'Hippolyte, par J.-B. Lemoyne. (Musée du Louvre.)

en imposer aux gens qui se contentent de la satisfaction que leur procure un premier coup d'œil.... Le brillant de l'imagination est un piège dangereux et qui, trop souvent, a couvert le vice de ce qu'on appelle la *manière.* » Et il va de soi que l'ami de Bouchardon insistait sur « le manque de cette correction et de cette pureté qui font le charme de l'antique ». Et Diderot ajoutait : « Qu'il s'en tienne à ses portraits; lorsqu'il tente une grande machine... il a beau se frapper le front, il n'y a plus personne. »

Les « grands ouvrages » dont fut chargé Jean-Baptiste Lemoyne ont été plus durement traités encore par la destinée que par Mariette lui-même, qui d'ailleurs ne contestait pas à l'auteur « d'être un habile homme, et, ce qui est préférable encore, un galant homme aimé de tous ceux qui le connaissent.... » Sur ce point tous les témoignages s'accordent, et Pajou ne faisait que les enregistrer dans le quatrain, dont l'intention vaut mieux que le style, gravé sur le socle du bronze tout pétillant de vie où il fixa le regard aigu, le grand front, le maigre et ardent visage de son maître....



Phot. Atget

Fig. 29. — Le Baptême du Christ, par J.-B. Lemoyne. (Église Saint-Roch, Paris.)

Nul n'enseigna son art avec plus d'éloquence...

Ce fut l'éloquence de l'exemple plus que de la parole. Marmontel et tous les contemporains témoignent qu'il parlait peu, était d'une modestie et presque d'une timidité extrêmes.... Mais tous ses élèves, et d'abord Falconet, avaient gardé à leur maître une profonde reconnaissance.

Il gagna dès la première rencontre la faveur de Louis XV. Dandré Bardon a écrit dans son *Éloge* que, de 1750 à 1775, il fit *tous les ans* trois ou quatre bustes du roi, sans parler des statues. L'exagération est évidente. Mais il est certain qu'il fut le portraitiste préféré du Bien-Aimé.

Bordeaux, Rennes, Rouen et Paris voulurent avoir de sa main des monuments à la gloire de Louis XV. La Révolution les a tous détruits. Nous ne les connaissons que par les textes des conventions passées entre les villes et le statuaire, par les modèles en réduction qui en ont été conservés ou par les gravures contemporaines. L'architecte Patte leur consacra un grand ouvrage accompagné de belles planches qui permet-

tent de les restituer dans leur aspect général, leur composition et leur cadre d'architecture. A Bordeaux, c'était une statue équestre (1743) en bronze, érigée sur la place Royale. Le roi, habillé à la romaine, mais coiffé à la mode du temps, et son catogan retombant sur le court manteau ajusté à son épaule, chevauche à l'amble. On avait dit que Lemoyne avait représenté le roi, « tel qu'on voit Marc-Aurèle au Capitole ». Falconet, qui professait pour son maître l'admiration la plus vive, a défendu Lemoyne contre cette allégation qui était à ses yeux une manière de critique ou de reproche! « Il n'a pas vu plus que moi l'Italie; il ne connaissait le cheval du Capitole que par des ouï-dire et par des dessins. » Et c'est un témoignage direct qu'il prétendait apporter : « *J'étais là quand il étudiait son modèle* qui ne ressemble pas au cheval antique.... Enfin, M. Lemoyne n'avait que faire de l'antique pour *lui enseigner ce qu'il voyait et ce que son organisation vive l'a toujours porté à chercher dans le naturel.* » A Rennes, les États de Bretagne, pour fêter la guérison du roi (1745), avaient commandé à Lemoyne la statue royale entre les figures de la Province de Bretagne et de la Santé. Le projet, très original, conçu pour Rouen, ne fut jamais exécuté; mais une précieuse maquette de bronze nous en conserve l'idée et la forme : le roi, en armure, y est élevé sur le pavois « à la manière franque » par trois guerriers qui ont mis genoux-terre.... L'idée première n'appartenait d'ailleurs pas à Lemoyne; on lit derrière le socle : *inventé par Math. Le Carpentier, architecte du Roy, modelé par J. B. Lemoyne, sculpteur ordinaire de Sa Majesté, exécuté en bronze par J. C. Delarche l'an MDCCLXVII*, c'est-à-dire à une époque très tardive et postérieure à celle où il fut question pour la première fois du projet de ce monument avorté, et sur un autre bronze, conservé à Windsor, on lit au contraire : « *composé et modelé* par J. B. Lemoyne, sculpteur ordinaire



Phot. Giraudon.

Fig. 50. — Modèle en bronze du monument de Louis XV projeté pour Rouen, par J.-B. Lemoyne.

(Musée du Louvre.)

de S. M., exécuté en bronze par J. C. Delarche en l'année MDCCLXVI ». Pour la cour de l'École militaire de Paris, enfin, Lemoyne fit une statue pédestre du roi montrant aux élèves-officiers le ruban de l'ordre de Saint-Lazare, qu'il avait créé pour récompenser le mérite et les vertus militaires. Les amateurs, d'après Bachaumont, en étaient peu contents. Enfin, à l'Hôtel de Ville de Rouen, au palier de l'escalier, se voit une statue de Louis XV, provenant du dépôt des Petits-Augustins et donnée en 1820 par la Restauration à la ville, pour en remplacer une autre de Ladatte, « sculpteur du roi de Sardaigne », enlevée pendant la Révolution. Lenoir l'appréciait en ces termes qui méritent d'être notés, comme symptomatiques du goût vaguement renaissant pour le moyen âge : « Louis XV vêtu à la romaine, avec les pieds en dehors, ressemble plus à un danseur qu'à un Roi. *Lemoyne y prit trop de facilité et de liberté; c'est avec raison que les hommes éclairés préfèrent les sculptures qui ornent notre salle du XIIIe siècle....* »



Phot. A. Michel.

Fig. 51. — La Surprise, par J.-B. Lemoyne. Groupe en marbre pour la Folie Saint-James.

Faut-il inscrire dans la liste des monuments iconographiques de Louis XV un groupe galant que Jean-Baptiste sculpta, en 1760, pour la *Folie Saint-James* que le financier Boulard s'était fait construire à Neuilly? Le parc, — avec ses ponts de pierre, de bois et de briques jetés sur les eaux courantes que le comte d'Artois enviait à son voisin pour sa *Folie* de Bagatelle, ses îles enchantées qui abritaient au fond de leurs bosquets des temples à Jupiter et à l'Amour, à Vénus et à Diane, — était en outre orné de statues de Faunes et de Satyres par Pajou et Pigalle, et, non loin d'un groupe où l'on voyait la *Vénus* de Pigalle sur un char traîné par des colombes et entouré par des Amours, on admirait un autre groupe de Lemoyne, la *Surprise*, désigné parfois aussi comme *Vertumne et Pomone sous les traits de Mme de Pompadour et de Louis XV*.

Les têtes des deux personnages, sans être proprement des portraits, ont un caractère individuel où l'on retrouve en effet, dans la construction du visage, des traits qui évoquent la ressemblance du roi et plus encore celle de sa maîtresse. Ils en sont aux plus tendres confidences et même aux travaux d'approche assez avancés. Il a brusquement écarté le masque qui cachait son visage, et l'autre main posée sur le genou de la femme encourage un petit amour en train de soulever un pan de l'étoffe qui le recouvrait. Elle, la poitrine à moitié nue, écarte l'agresseur d'un geste prêt à capituler. C'est, dans un trop grand format, un modèle pour biscuits de Sèvres. La pierre, qui avait longtemps subi les effets du plein air, a malheureusement été soumise à de trop vigoureux lavages de grattages au moment où elle entra dans la collection Kahn.



Serv. phot. des Beaux Arts

Fig. 52. — La comtesse de Feuquières, par J.-B. Lemoyne.
(Église Saint Roch, Paris.)

Les monuments funéraires de Lemoyne n'ont pas été plus épargnés par le sort que les statues royales. Du tombeau de Mignard, aux Jacobins de la rue Saint-Honoré (1745), le morceau principal a du moins été sauvé de la ruine. C'est la statue de la fille du peintre, la comtesse de Feuquières. « Les prières que, dans ce monument, madame de Feuquières adresse au ciel en faveur de son père, écrivait Dandré Bardon, la rendent, à juste droit, l'héroïne de la scène. » Et c'est cette figure éplorée et un peu minaudière, agenouillée dans son élan de repentir et de douleur, qui, violemment mobilisée aux journées révolutionnaires, a fini par trouver un asile à Saint-Roch où elle est devenue une Marie-Madeleine au pied du calvaire! Le buste de Mignard était « accompagné de deux génies. L'un, debout, fondant en larmes, caractérise la peinture par ses principaux attributs.... L'autre, assis, tournant vers la comtesse un regard triste et affectueux, serre dans ses bras une cigogne, emblème de la piété filiale. Le symbole de l'immortalité, désigné par la pyramide, est artistement groupé avec la figure du Temps » qui d'une main tenait la faulx et soulevait de l'autre l'ample draperie dont le sépulcre était voilé.

Le tombeau de Crébillon, dont le Musée de Dijon conserve les restes, avait d'abord été destiné à l'église Saint-Gervais, mais on se heurta à l'opposition des marguilliers (1760) : un homme de théâtre ne pouvait être admis à l'église ! Le roi le fit placer à la Bibliothèque. D'Huez y avait mis la dernière main. Melpomène en pleurs embrasse le médaillon du dramaturge. Des branches de cyprès, comme Robert Le Lorrain en avait mis au tombeau de Girardon et comme Caffieri en utilisa



Phot. Giraudon.

Fig. 33. — Hôtel de Soubise. Salon ovale.

si souvent le beau motif dans ses allégories funéraires, s'y mêlaient aux attributs scéniques.

L'histoire du tombeau du cardinal Fleury ne saurait être abordée ici dans ses détails et complications. Cochin, dans ses *Mémoires*, a sommairement conté les intrigues, contestations et rancunes qui s'agitèrent autour de ce projet, décidé d'abord par le roi. Bouchardon, après un concours où figurèrent Ladatte, Adam et Lemoyne, en avait obtenu la commande, et les chansonniers s'en étaient mêlés quand les maquettes avaient été exposées au Salon de 1745.

Après beaucoup d'années d'attente, la famille du cardinal, désespérant de voir jamais s'accomplir la promesse royale, confia, en 1768, l'exécution du monument définitif à Lemoyne qui, dès 1745, en avait envoyé le projet au Salon. Le livret le décrivait ainsi :

« Le Temps, qui a détruit son Éminence, la fait revivre par les soins du Roi. Le cardinal est représenté en prières. Le Temps lève le voile qui cachait l'inscription et y montre les attentions de S. M. pour ce ministre. La Fidélité au Roy le pleure, et des génies soutiennent ses armes. Les figures sont de marbre blanc, excepté celle du Temps, dont la couleur du bronze représente la vieillesse. » Entre la description de ce projet et celle du monument telle que Dandré Bardon l'a notée, il y a plus d'une variante....

Un grand bas-relief de l'*Annonciation* souleva par sa polychromie les plus âpres critiques. Dès 1734, Lemoyne, pour la chapelle de la Vierge, à l'église Saint-Sauveur, avait fait des essais de sculptures polychromes qui furent jugées sévèrement, et Cochin a raconté sa visite, en compagnie de Bouchardon et de l'auteur, à Saint-Louis-du-Louvre, où se trouvait avec le tombeau du cardinal Fleury cette *Annonciation* en marbre : « Je cherchais tout ce que j'y pouvais trouver de louable pour en faire compliment à M. Lemoyne. M. Bouchardon parla peu ; mais, en sortant, il me dit : « Que veut-il que je lui dise ? Je ne me connais qu'en sculpture. .. » Des tronçons du tombeau du cardinal gisent à l'École des Beaux-Arts, dans le jardin du directeur, où M. Gaston Brière les a reconnus. Ce sont les épaves du musée de Lenoir.

Lemoyne, pour qui Bouchardon se montrait si sévère, avait pourtant travaillé à ses côtés. Nous les retrouverons à Versailles, collaborant au bassin de Neptune. Lemoyne eut à exécuter pour son compte : *Le Dieu Océan, assis sur un monstre marin* (commencé en 1736, signé *Jean-Bap. Lemoyne, Faciebat* 1740). Les deux rivaux déployèrent dans ces morceaux de bravoure une verve et une virtuosité égales, et nous verrons comment le sage Bouchardon lui-même s'y abandonna à un lyrisme qui ne devait pas lui rester habituel.

C'est à la même époque que, dans le salon ovale, au rez-de-chaussée de l'hôtel de Soubise, Lemoyne — avec les Slodtz et les Adam — avait collaboré au décor le plus élégant, le plus délicieux et alors le plus nouveau (1735-1740). Ses groupes en stuc du *Drame* et de la *Comédie*, de la *Navigation* et de l'*Astronomie* y voisinent avec la *Musique*, la *Peinture et la Poésie*, l'*Histoire et la Renommée*, de Lambert-Sigisbert Adam, et c'est — dans le rythme voluptueux des lignes souples et des tons clairs — le cadre le mieux fait pour les propos d'une société spirituelle où les femmes liront bientôt la *Pluralité des mondes* de Fontenelle et les *Contes* de Voltaire, tandis qu'avec l'autorité d'un futur prince de l'Église l'abbé de Bernis implorera le ciel de leur accorder :

Pour l'heure présente
Toujours un plaisir.
Pour l'heure suivante
Toujours un désir.

De ce monde, si vivant et charmant, Jean-Baptiste Lemoyne fut, avant Houdon, — et à un moment d'ailleurs sensiblement différent de la vie sociale, — le portraitiste le plus qualifié. De l'architecte *Jacques Gabriel* (1756) et de la *Princesse de Rohan* (1757) à *Mesdames Victoire* et *Adélaïde* (1775), il a vu poser devant lui toutes les têtes illustres ou charmantes et, suivant l'expression d'un contemporain, « fait prendre au marbre et à la terre cuite l'esprit et le caractère de nos grands hommes ».... Diderot, si sévère, concédait : « Il fait bien le portrait ». Sans parler des bustes de Louis XV, dont il multiplia l'image à tous les âges de sa vie, *Fontenelle* (1745), *Voltaire* (1748), *Latour*, le *Maréchal de Lowendal* (1750), *Réaumur* (1757), *Florent de Vallières* (buste admirable du Musée de Tours (1755), merveilleux portrait où tout est noté de la plus intime ressemblance), *Antoine-Armand de la Briffe* (de l'ancienne collection Peyre, 1754), le *Chirurgien Lecat*, la *Marquise de Pompadour* (1761), *Crébillon*, *Restout*, *Mlle Clairon* (1760, personnifiant Melpomène invoquant Apollon), *Montesquieu* (1761), la *Comtesse de Brionne* (1765), la *Marquise de Gléon*, *La Tour d'Auvergne*, *Garik*, *Trudaine* (1767), *Gerbier*, *Mlle Randon de Malboissière* (1768), le *Chevalier Maupeou* (1768).... (« Il y a de Lemoyne, écrivait Diderot, un buste en marbre du chevalier de Maupeou. Le chevalier est beau ; *c'est de la chair*. Arrachez-moi de dessus les épaules ce vêtement barbare et gothique, et je me tais! »... et l'on a là, dans cette protestation contre le *costume*, un des symptômes, nombreux dès lors, qui annonçaient la réaction antiquisante)..., *Mlle Dangeville* (à la Comédie-Française), son élève *Pajou* (1771), le *Duc de Vrillières*, *Mme du Barry*, le *Maréchal de Saxe*, *Paris-Duverney*, *Jean-Jacques Rousseau*, le *Président de Brosses* (dont on n'a plus, hélas! qu'une copie par Debay, à Dijon), *Mme de la Popelinière* (Musée de Toulouse) et combien d'autres posèrent devant lui. — Devant le buste de Mme de Gléon (Salon de 1765), Diderot, oubliant toutes ses habituelles et injustes sévérités, s'arrêtait dans le charme de cette présence réelle : « Qu'elle est belle! Elle vit. Elle intéresse ; elle sourit mélancoliquement. On est tenté de lui demander pour qui le



Phot. Bulloz.

FIG. 54 Buste de Jean-Florent de Vallières, par J.-B. Lemoyne. (Musée de Tours.)

bonheur est fait, puisqu'elle n'est pas heureuse.... » Et c'est à ces bustes de son maître que Falconet pensait, sans doute, quand il écrivait que « le sentiment est l'âme de la sculpture ». Mais beaucoup n'étaient qu'ébauchés au moment de sa mort, et « l'on va travailler à finir *ceux qui sont destinés à l'être* », écrivait Bachaumont.... Indication troublante !

Ses élèves furent unanimes à célébrer la bonté de ce maître et « tout ce qu'ils lui devaient ». Depuis le jour où Falconet, tout tremblant, vint sonner à sa porte et vit venir à lui un petit homme, *couvert de plâtre*, aux yeux étincelants, au grand front découvert, il lui resta attaché et reconnaissant. Et c'est le témoignage unanime de tous ceux qui passèrent par son atelier : Falconet, Pajou, Caffieri, d'Huez..., que Pajou grava sur le piédouche du beau bronze évocateur où il fixa les traits de son maître :



Phot. Bulloz.
FIG. 55. — Buste de Montesquieu, par J.-B. Lemoyne. (Musée de Bordeaux.)

Tu vois ici Lemoine; on connait son ciseau.
Nul n'enseigna son art avec plus d'éloquence.
L'amitié, la nature et la reconnaissance
Ont, avec la vertu, pleuré sur son tombeau.

LES SLODTZ ET LES ADAM. — LA SCULPTURE FUNÉRAIRE. — Parmi les noms de sculpteurs voués aux gémonies par les docteurs du Beau absolu, il n'en est pas de plus honnis que ceux des Slodtz et des Adam. Les premiers ont encore trouvé dans Cochin un défenseur convaincu et un ami fidèle; mais personne n'osa prendre la défense des Adam. « Abominable, exécrable Adam ! je ne parle pas du plus ancien des sots maris, mais d'un sculpteur de son nom... », invectivait Diderot en 1765. Et l'indulgent et compréhensif Cochin lui-même n'a pu prendre son parti de leur goût maniéré : « La postérité ne comprendra pas comment il a été possible que, pendant plusieurs années, le public ait comparé Adam l'aîné avec Bouchardon.... » Il faut, pour le comprendre, se placer dans le milieu et revivre, autant qu'on le peut, parmi les contemporains.

L'illustration de leur nom a été impartialement répartie entre tous les membres de ces familles fécondes en artistes et en œuvres; mais elle est due surtout : chez les Adam, à Lambert-Sigisbert; chez les Slodtz, à

celui que son temps appela Michel-Ange, — au grand scandale de ceux qui ne l'aimaient pas malgré l'intervention équitable et amicale de Cochin.

Chez les Adam, le fondateur de la dynastie est Jacob-Sigisbert (1670-1747), fondeur renommé et sculpteur du duc de Lorraine, dont les trois fils, Lambert-Sigisbert, Nicolas-Sébastien et François-Gaspard, furent des statuaires célèbres. Une de ses filles, Anne, fut la mère de Michel Clodion. — Chez les Slodtz, l'« ancêtre » fut Sébastien, originaire d'Anvers (1655-1716), venu à Paris pour travailler dans l'atelier de Girardon. Comme organisateur et décorateur des grandes cérémonies et des pompes funèbres (anniversaire de la dauphine à Saint-Denis, pompes funèbres de Monsieur, de Henri de Condé, bout de l'an de Louis XIV...), il avait acquis une réputation dont ses fils bénéficièrent et qui valut aux siens, dans cet art des décorations éphémères, une sorte de spécialité dont les recueils d'estampes nous ont conservé de nombreux spécimens. Quelques-uns des thèmes qui vinrent enrichir la sculpture funéraire et firent gesticuler, sur les tombeaux du XVIIIe siècle, tant d'allégories de bronze et de marbre, prirent naissance dans ces grands décors de carton pâte et de charpentes légères. Qu'on en juge.



Phot. Giraudon.

Fig. 56. — Annibal foulant aux pieds le butin de la victoire de Cannes, par Sébastien-Antoine Slodtz (provenant de Marly).
(Musée du Louvre.)

Sur le catafalque d'Élisabeth-Claire de Lorraine, à Notre-Dame, « au-dessus du pavillon, sortait une Mort, sa faux à l'épaule, qui semblait s'envoler, contemplant, dans son vol, sa dernière conquête.... » (1741). Sur celui de la reine de Sardaigne (1755), on voyait « la figure du Temps, une faux à la main et debout sur un globe terrestre, et autour étaient répandus des trophées et attributs renversés.... » Sur les degrés, devant l'autel, « paraissait la Mort sous les traits d'une belle femme, portant sur sa tête une couronne royale. Son col, son estomac et les extrémités de ses mains étaient desséchés et ses pieds étaient de squelette. »

Sébastien Slodtz, qui avait épousé Madeleine Cucci, eut quatre fils,

dont trois furent sculpteurs : Sébastien-René, Paul-Ambroise et René-Michel (Michel-Ange), le plus célèbre. Il fut d'ailleurs sculpteur, lui aussi, et sculpteur réputé. Appelé aux travaux des Invalides, de Saint-Germain-des-Prés, de Marly, de la chapelle de Versailles (la *Foi*, sur la balustrade extérieure, les reliefs de la *Clémence* et de la *Miséricorde*, au pourtour intérieur), il signait, en 1720, l'*Annibal comptant les anneaux des chevaliers romains tués à la bataille de Cannes*, qui, fait pour Marly, a fini par entrer au Louvre, et, en 1725 : « S. *Slodtz*, natif d'Anvers », le groupe d'*Aristée et Protée*, pour Versailles, d'après un modèle laissé par son maître Girardon.

La part que ces familles d'artistes eurent dans la décoration des chapelles, des palais et des parcs fut importante, certes, et il faudrait, dans une monographie, les isoler de la production contemporaine. L'ensemble de statues et de groupes (la *Pêche*, la *Chasse*, avec leurs complications de cordes, de filets où grouillent le poisson et le gibier) qui décorent les jardins et palais de Potsdam, après avoir été commandés pour les jardins de la Muette (1750), y figurerait en bonne place. Sa virtuosité, dès ses jeunes années, avait mis Lambert-Sigisbert assez en vue pour qu'il ait été question de lui confier l'exécution de la fontaine de Trevi, au temps où, avec ses frères, il travaillait à Rome à restaurer les antiques du cardinal de Polignac (1725-1733) et sculptait, pour Saint-Jean-de-Latran, le haut-relief de *Saint André Corsini refusant l'épiscopat et la Sainte Vierge lui apparaissant pour le lui faire accepter* (1732). A cette époque, les noms de Bouchardon et d'Adam sont souvent unis dans les éloges distribués par le directeur de l'Académie de France à Rome, et le duc d'Antin insistait pour que des talents si remarquables et sur lesquels on pouvait fonder de si belles espérances ne fussent pas accaparés par l'étranger, au détriment de la France.

Quand il arriva à Paris, Adam l'aîné, qui y précédait de quelques mois son frère Nicolas-Sébastien, trouvait les chantiers et ateliers en grande activité. Le roi et les financiers, les favorites et les princes du sang, les grands seigneurs, les fermiers généraux, les grands parlementaires, les filles d'opéra occupaient les architectes et les sculpteurs : Clagny, Saint-Cloud, Compiègne, la Muette, Meudon, Bellevue, Écouen, Fontainebleau, Saint-Germain, Saint-Hubert, Fréjus, Livry, Maisons, Sceaux, Chantilly, Montmorency, Brunoy, Bagnolet, Arnouville, Asnières voyaient s'élever ou se renouveler des résidences, palais ou maisons de plaisance, châteaux ou « Folies », qui offraient aux artistes une ample et enviable matière à inventions décoratives. Le duc d'Orléans confie à Lambert-Sigisbert le groupe central de la cascade de Saint-Cloud (1733-1734), que le *Mercure de France* signalait comme un « fort beau morceau de sculpture, universellement applaudi et admiré ». Les figures

colossales de la Seine et de la Marne, divinités complaisantes, que l'art des XVIIe et XVIIIe siècles associa si souvent en groupe fraternel, enlacées ou penchées sur des urnes, en forment les motifs principaux, et le *Mercure* louait fort la figure de la Marne « dans une attitude suppliante pour obtenir que la Seine veuille bien recevoir ses eaux ». C'est au même moment qu'il exécutait, pour l'Académie, le *Neptune calmant les flots*, enjambant un Triton renversé et brandissant, de ses mains nerveuses, un trident.

Les trois frères s'étaient réunis et, en quelque sorte, associés, Lambert-Sigisbert étant le chef actif et remuant de l'association; le



Phot. L. P.

Fig. 57. — Neptune et Amphitrite, par Adam l'Aîné. Groupe central du bassin de Neptune. (Parc de Versailles.)

second, Nicolas-Sébastien, « aussi bien, sinon mieux doué du côté des talents », au dire de d'Argenville, et de talents « relevés par une simplicité, une droiture et une douceur qui lui ont toujours concilié l'amitié de ses confrères », que rebutaient les allures et le caractère de l'aîné. De 1735 à 1750, la fécondité de cet atelier fut vraiment surprenante. La pièce principale qui en sortit fut le *Groupe central pour le bassin de Neptune*, dont le projet avait été mis au concours. Le travail ne fut terminé qu'en 1740.

Entre temps Nicolas-Sébastien avait été agréé à l'Académie, sur un bas-relief du *Sacrifice d'Iphigénie*, dont on peut retrouver le style dans le *Martyre de sainte Victoire*, qu'il modelait pour la chapelle de Versailles, exposé en 1737 et fondu en 1740. Barbe et draperies du grand prêtre, pâmoison de la victime devaient présenter de l'un à l'autre morceau de grandes analogies. Il n'exposa que beaucoup plus tard le marbre du *Pro-*

méthée enchaîné dont un vautour déchire le foie, qui lui avait été assigné comme morceau de réception.

Sur le chemin de Rome à Paris, Nicolas-Sébastien s'était arrêté à Montpellier où s'élevaient alors pour les parlementaires et l'aristocratie locale des hôtels et des maisons de plaisance qui font encore la principale parure de la vieille ville et de ses environs. Les d'Aviler et la lignée d'architectes qui porte le nom très montpelliérain de Giral les construisirent, et c'est à Jean Giral que l'on doit le beau château de la Mosson (1725-1729), où Nicolas-Sébastien fut chargé du décor sculptural. Les parcs des châteaux de la Mogère, de Lengaran, du château d'O, que fit édifier un peu plus tard l'intendant de Saint-Priest, ont conservé de ce temps les vestiges mutilés de leur charmant décor. Des quatre frontons que Nicolas-Sébastien sculpta (1724-1726), un seul subsiste encore, avec, à l'intérieur des appartements (devenus des celliers), des bas-reliefs d'*Aurore et Céphale* et de *Diane et Endymion*, qui semblent annoncer ceux de l'hôtel de Soubise, où Nicolas-Sébastien eut pour sa part, dans la pièce qui précédait la chambre à coucher du prince, *Vénus et Mars*, *Diane et Endymion*, *Pallas et Mercure*, *Bacchus et Ariane*, tandis que, dans le salon ovale, Lambert-Sigisbert modelait, en stuc, les charmants reliefs de la *Justice*, de l'*Histoire et la Renommée*, de la *Musique*, de la *Peinture et la Poésie* (1735-1736).

« Le 11 août 1741, le Roi étant sorti à 5 h. 1/2 en calèche, mit pied à terre au dragon pour aller admirer le *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite*, groupés dans une vaste coquille de vingt-trois pieds d'étendue sur quatorze de haut, richement variés de rocailles et autres ornements.... Le tout ensemble présente à la vue une espèce de trône maritime composé avec beaucoup d'art. » C'est en ces termes que le *Mercure de France* (octobre 1741) commençait une minutieuse et longue description de l'œuvre qui venait de consacrer et d'illustrer le nom des Adam. « L'attitude et le caractère de Neptune expriment son courroux : il est dans l'action de lancer son trident contre les vents impétueux; à sa gauche, est assise la déesse des mers, penchée en arrière et appuyée sur son bras droit, tenant son sceptre sur la façade et regardant une Néréide à laquelle elle semble donner des ordres. » Et rien n'est oublié « des bouillons d'eaux parmi les enroulements des Néréides », des tritons sonnant de la conque marine et des dauphins d'où partent des jets d'eau en arc de cercle.... Et le chroniqueur achevait : « Ce grand ouvrage, qui est parfaitement au gré de tous les connaisseurs et dont le Roi a paru satisfait, est de la main de M. Sigisbert Adam, l'aîné, sculpteur ordinaire du Roi. » Il n'eût été que juste d'y associer le nom de ses frères et plus particulièrement de Nicolas-Sébastien. François-Gaspard Adam, si l'on en juge par les placets qu'il adressait au surintendant,

pour être acheminé vers Rome, avait eu aussi sa part de collaboration. C'est dans les jardins de Potsdam que sont ses statues décoratives généralement assez fades. Devenu premier sculpteur du roi de Prusse, il propagea en Allemagne l'enseignement de l'art français et forma pour les manufactures de porcelaines de Berlin et de Meissen des maîtres modeleurs.

Nicolas-Sébastien était dès lors assez célèbre pour que, malgré la peu fraternelle concurrence de son aîné, le roi Stanislas le choisît pour élever, dans l'église de Bonsecours, le tombeau de sa femme, Catherine Opalinska, morte au mois de mars 1747 : « Travaillez avec cœur pour votre souverain », lui avait dit Stanislas après avoir approuvé ses dessins, et l'*Esquisse du mausolée de Catherine Opalinska* était exposée quatre mois après au Salon par Adam *le cadet*, avec cette mention : « doit être exécuté en marbre pour être exposé à Bonsecours, proche Nancy ». Moins de deux ans après, le tombeau pouvait être mis en place. La reine agenouillée, les mains jointes, lève la tête vers le ciel que lui montre du doigt un ange aux ailes éployées et qui n'est pas sans rappeler celui qui assiste le marquis de La Vrillière († 1681) sur son tombeau à Châteauneuf-sur-Loire.



Phot. Neurdein

Fig. 58. — Tombeau de la reine de Pologne, par Nic.-Sébastien Adam.
(Église de Bonsecours, Nancy.)

Un portrait d'Aubry le Jeune nous a conservé la ressemblance de Nicolas Adam à ce moment de sa vie, gagné par l'embonpoint, la masse à la main et encore à demi penché sur le travail qu'il vient d'interrompre. La douceur, que ses contemporains aimaient dans son caractère, éclaire son honnête figure déjà alourdie et marquée par les années. Dans le portrait de Perronneau, le visage aigu, spirituel et un peu aigre de Lambert-Sigisbert, représenté aussi ses outils à la main, fait avec celui de son cadet un contraste qui est comme le vivant commentaire de tous les témoignages contemporains sur les deux frères. Il en était alors à assaillir

de ses réclamations les bureaux de Lenormand de Tournehem et Mme de Pompadour qui laissaient impayée la *Poésie lyrique*, pour le château de Bellevue, et il se rattrapait sur les petits sujets, les esquisses en terre cuite : l'*Amour aveugle guidé par la Folie*, *Faune portant un enfant*, *Minerve sous la figure de Mentor se fait connaître à Télémaque*, etc.

Des frères Slodtz, Sébastien-Antoine (1695-1754), Paul-Ambroise (1702-1758) et René-Michel, dit Michel-Ange (1705-1764), c'est le plus jeune qui fit la gloire de la famille; mais Cochin faisait grand cas aussi du talent des aînés. Des bas-reliefs que Paul-Ambroise avait modelés pour l'autel de Saint-Louis à la chapelle de Versailles, un seul a été conservé (1745) et justifie l'estime de Cochin.... René-Michel, dit Michel-Ange, s'était fait connaître pendant son séjour à Rome, où il arriva en 1728 comme pensionnaire de l'Académie, par de nombreux travaux (parmi lesquels le *Saint Bruno refusant les honneurs de l'épiscopat*, à Saint-Pierre...). Il n'en revint qu'en 1747. Sa réputation l'avait devancé à Paris. Tous les pensionnaires, dit Cochin, « chantaient les louanges de ses talents et de son caractère ». Et il ajoute, avec un scrupule de justice et d'impartialité dont le comte de Caylus ne fit jamais l'effort vis-à-vis de celui en qui il détesta, dès le premier jour, le rival de Bouchardon : « On annonçait en lui l'émule de Bouchardon. Ces assertions étaient un peu exagérées. Bouchardon lui était supérieur pour la science des formes... *C'était un plus grand sculpteur*, mais Slodtz avait plus de grâce dans sa composition, plus de noblesse et de richesse en ses ajustements; il exécutait beaucoup plus délicatement ses draperies.... »



Phot. Bulloz.

Fig. 59. — Buste de Wleughels, par Michel-Ange Slodtz.
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Pendant son séjour prolongé à Rome, il y avait sculpté un buste du directeur de l'Académie, le peintre Nicolas Wleughels, dont il fit le tombeau à Saint-Louis-des-Français (1757). On y voit le génie de la mort ou de la peinture, la palette à la main, soulevant une draperie qui découvre le médaillon de Wleughels. Le buste du Musée Jacquemart-André est une belle et vivante effigie, qui atteste qu'il n'eût tenu qu'à

Slodtz de réussir brillamment dans ce genre. Quand on a lu la correspondance du brave homme que fut Wleughels, goûté son bon sens un peu traînant, sa bonhomie souriante et un peu lourde, on le voit vraiment revivre et respirer dans ce marbre, dont la fermeté de dessin et de construction égale la souplesse des modelés. Le chiffonnement de la chemise largement ouverte sur sa robuste poitrine, du ruban de l'ordre, qui pend à la boutonnière de l'habit négligemment déboutonné, quelques remous du linge tirebouchonné où s'est amusé le ciseau du sculpteur (et que Caylus ne pouvait approuver) n'enlèvent rien à cette effigie de sa solidité. Depuis le dessin des lèvres épaisses et du menton volontaire jusqu'aux sourcils broussailleux et au front sans génie largement modelé dans l'encadrement de la perruque, tout a été noté par un observateur attentif et intelligent, tout jusqu'à la verrue que les théoriciens de l'idéal proscriront plus tard comme une insulte à la dignité humaine. Et pourtant rien n'est mesquin dans la facture ni inutilement anecdotique dans l'observation.



Serv. phot. des Beaux-Arts.

FIG. 40. — Tombeau de Montmorin et de La Tour d'Auvergne, par Michel-Ange Slodtz.

(Église Saint-Maurice, Vienne.)

Un pareil morceau suffit à justifier la grande estime et la confiance dont Wleughels a souvent témoigné dans sa correspondance à l'égard de son pensionnaire. « Il a envie de bien faire », écrivait-il le 30 juillet 1730. Et plus tard (24 janvier 1732) : « Celui-ci a du génie pour son métier. Il a besoin de travailler pour se perfectionner, et, pour se perfectionner, il prend de la peine. »

« Il arrivait à Paris, écrivait Cochin dans ses *Mémoires*, précédé de la réputation des belles choses qu'il avait faites à Vienne... » Ces belles choses, c'était le tombeau des deux archevêques, M. de Montmorin et le cardinal d'Auvergne. On y lit la signature : *Mich. Ang. Slodtz inv. fecit. Roma. Posuit anno MDCCXLVII.* Il en avait reçu la commande à Rome du

cardinal d'Auvergne (sans doute sur les indications du cardinal de Polignac ?). Un contrat avait été signé le 1er octobre 1740. Le travail était achevé en 1744. C'est un des plus beaux monuments funéraires du XVIIIe siècle, et qu'on peut dire unique. Une longue inscription, gravée sur une draperie accrochée au soubassement de marbre, en explique le thème; en voici le résumé : *Le prince Oswald de la Tour d'Auvergne, actuel cardinal et archevêque de Vienne, qui fut vicaire-général du très grand prélat qui l'a désigné comme l'héritier spirituel formé par sa parole et son exemple au sacré ministère, a fait élever cet éternel monument de sa gratitude en attendant qu'il lui soit donné de rejoindre les cendres chéries de son éminent prédécesseur.* Le cardinal défunt, assis sur le sarcophage, adossé à une haute pyramide de marbre violacé, la crosse et la mitre posées à sa droite, tourne légèrement la tête pour regarder, avec un geste d'accueil, s'avancer vers lui celui qu'il a désigné pour lui succéder et qui achève de franchir les degrés où s'élève le sarcophage. La cape cardinalice de l'arrivant déploie sa longue traîne sur le soubassement. Il tient de la main gauche abaissée sa barrette et, les yeux fixés sur celui qui l'a appelé, semble dire simplement et gravement : « Me voilà ». Le tête-à-tête de ces deux prélats, l'expression si naturelle et vraisemblable de leurs visages, pour lesquels le sculpteur dut disposer de documents singulièrement précis et évocateurs, car l'accent individuel y est vivement inscrit, sont d'une simple et forte beauté. De l'autre côté du soubassement, et pour équilibrer la composition, un angelot, soutenant les armoiries ducales des La Tour d'Auvergne, se hâte vers un grand registre aux feuillets froissés pour y inscrire, dans les *Annales de l'archevêché de Vienne*, le procès-verbal de cet événement.

On lisait au livret du Salon de 1745, où avaient paru quelques-uns des projets présentés au concours institué pour le monument du cardinal Fleury : « Comme les tombeaux sont des monuments qui ne sont érigés que pour faire connaître à la postérité les bonnes qualités de ceux pour lesquels ils sont élevés, on doit prendre les moments les plus intéressants de la vie de l'homme et par lesquels il s'est le mieux fait connaître.... » Ce n'est ici qu'une sorte d'entrevue, de conversation, entre le mort et le vif, mais d'une originalité et l'on peut dire d'un réalisme saisissants.... Si Bouchardon avait vu cet admirable morceau, il n'aurait pas osé proférer le mot noté par Cochin à propos du tombeau de l'abbé Languet de Gergy : « Allez à Saint-Sulpice : vous rirez bien ! »

Ce tombeau de Saint-Sulpice est, il est vrai, d'une « agitation » plus turbulente que celui de Vienne. Il fut érigé en 1755 (trois ans après la mort du curé), et Slodtz s'y abandonne à sa verve et au goût du temps, tel qu'il se déployait, comme on l'a vu, dans les figurations des catafalques et pompes funèbres, où sa famille excellait et où lui-même s'exerçait.

L'ange de la résurrection soulève le voile lourd et sombre où la mort avait enseveli le bon curé et lui ouvre la route de l'immortalité. Le squelette vaincu est renversé, sa faux à la main, et l'abbé, — dont la tête, vivant et charmant portrait, exprime si bien la bonté et la foi, — lève les yeux, tend ses mains ouvertes dans un élan d'adoration, tout illuminé de la vision de l'au-delà.... Le mélange du bronze et des marbres polychromes compose un ensemble pittoresquement berninesque; le clapotement des draperies soulevées par un grand coup de vent enveloppe le groupe.... Tout considéré, il n'est pas si « risible » qu'à ce moment de l'histoire des monuments de cet ordre aient pu être conçus et exécutés avec cette étincelante virtuosité....



Phot. Alget.
Fig. 41. — Mausolée du curé Languet de Gergy, par Michel-Ange Slodtz.
(Église Saint-Sulpice, Paris.)

Ils étaient dans le goût du temps. On a vu ce que Peru et Bernus avaient fait dans ce genre en Provence, Marc Arcis pour le tombeau du maréchal d'Ambres à Lavaur. Et, certes, le thème prêtait à la déclamation, au bavardage grandiloquent, et l'on s'en est assez avisé. Mais quelle vie tout de même anime ces tombeaux, quand on les compare à ceux des temps de « réaction » qui suivirent, et il manquerait quelque chose à l'histoire de la sculpture, s'ils n'avaient pas été exécutés — en attendant le monument du maréchal de Saxe, de Pigalle — par de pareils sculpteurs.

A Cavaillon, dès le début du siècle, un sculpteur provincial, Jean-Ange Maucord (1675-1761), avait, sur le tombeau de l'évêque J.-B. de Sade de Mazan, évoqué l'image de la mort, abritée sous un dais, tenant la faux et le livre. Aux angles du sarcophage, l'Espérance et la Charité sont assises: au-dessus, l'écusson armorial est porté par deux figures volantes, et, dans les nuages, une Renommée sonne de la trompette. A Montpellier, François Dumont (1688-1726) avait sculpté sur le mausolée des demoiselles Bonnier (détruit) — commandé en 1719 par M. Bonnier, le tréso-

rier général (qui fit construire le château de la Mosson), en souvenir des deux filles qu'il avait perdues — les deux sœurs, l'une sur le seuil du tombeau, comme pour inviter l'autre à la suivre..., et la description de Dézallier d'Argenville fait déplorer la perte d'un pareil monument.

On verra dans la seconde partie de ce tome ce que devint dans l'autre moitié du siècle la sculpture funéraire. Mais on ne saurait oublier ce qu'elle dut à un élève de Nicolas Coustou, Louis-François Roubillac, né à Lyon en 1695, et mort à Londres en 1762. Toute sa vie se passa en Angleterre où Horace Walpole le patronna et où son œuvre est restée intacte. Il avait rapporté d'un séjour à Rome une grande admiration pour le Bernin, et, au grand scandale de Flaxman, une grande indifférence pour l'antique, qu'il jugeait « froid ». Ses tombeaux sont au premier rang des œuvres les plus pathétiques d'un temps où toutes les statues se démènent sur les sarcophages. Le monument de lord et de lady Nightingale, à Westminster, où le mari défend contre les approches du squelette armé d'un glaive sa femme défaillante, est un document de grand prix. Ce fut sa dernière œuvre. Ses premiers ouvrages, en Angleterre, paraissent avoir été les tombeaux du duc d'Argyll (1745), au transept Sud de Westminster, de l'évêque Hough, à Worcester (1745), que suivent ceux du maréchal Wade (1748), du major général James Fleming (1750), du général Hargrave (1757), où il représenta la défaite de la Mort (squelette armé dont le Temps rompt l'arme sur son genou) et la résurrection du juste au jour du jugement, enfin le monument si cordialement expressif de Haendel, à Westminster. On voit de lui au British Museum une des meilleures statues qu'ait suscitées le culte de Shakespeare....

Il a paru nécessaire d'insister sur l'œuvre de Slodtz, sculpteur de tombeaux. Le temps et la Révolution ont maltraité la plupart des travaux qu'il avait exécutés pour le château de Saint-Hubert, l'Archevêché de Paris, l'église de Choisy, et plusieurs projets qu'il avait ébauchés, soit pour l'embellissement de Paris, soit pour le roi et Mme de Pompadour, ne furent jamais exécutés. Il reste à Saint-Merry des parties de la chaire à prêcher à laquelle il collabora avec ses frères et qui aurait pu disparaître sans dommage pour sa gloire. C'est encore à Saint-Sulpice que l'on retrouve, avec le mausolée du curé, la trace de son passage. Les bas-reliefs de la *Justice*, la *Prudence*, la *Charité*, la *Force* et l'*Espérance*, et les médaillons des *Évangélistes* encastrés sous la colonnade sont d'un bon style et assez « calmes » pour que Bouchardon n'ait pas eu à s'offusquer de ce voisinage. Nous savons par Cochin tout ce que le comte de Caylus fit pour écarter Slodtz de ce chantier réservé à son ami, et il n'est pas douteux qu'il réussit à réduire beaucoup sa part de collaboration. Marigny, qui avait vu à Vienne le tombeau des archevêques,

ne pouvait prendre son parti qu'il « négligeât la grande sculpture statuaire ». Peut-être n'y renonça-t-il que parce que les occasions ne lui furent pas offertes ou que d'autres s'arrangèrent pour les lui enlever au passage.... Il faut retenir sur lui le jugement de son ami Cochin : « Un des meilleurs caractères, un homme de la vieille roche, incapable de mensonge, naturellement sensible. » Son dernier travail fut, en collaboration avec Coustou le fils, aux frontons du Garde-meuble élevé par Gabriel.... Par son testament déposé chez le notaire Lambert, il disposait d'un legs en faveur de son *cher élève Houdon*.

Edme Bouchardon. — On dit *les* Coustou, *les* Lemoyne, *les* Slodtz, *les* Adam; Edme Bouchardon paraît seul au milieu d'eux, tel qu'il s'est représenté lui-même, dans son portrait à la sanguine, un peu bouffi de suffisance, l'œil dédaigneux sous la paupière lourde et l'arc relevé du sourcil, la lèvre épaisse, ironique et gourmande, le menton volontaire. On le voit, on croit l'entendre prononcer contre son ancien maître, Guillaume Coustou, contre J.-B. Lemoyne, contre son camarade à l'École de Rome et compagnon de route et presque compatriote Lambert-Sigisbert Adam, contre Slodtz, qu'il finit par écarter du chantier de Saint-Sulpice, une de ces sentences sommaires et tranchantes, recueillies par Cochin : « Allez à Saint-Sulpice : vous rirez bien ! » — « Que veut-il que je dise? (Devant une œuvre de J.-B. Lemoyne.) Je ne me connais qu'en sculpture !... » Il n'en épargna qu'un, Pigalle, plus jeune d'ailleurs et plus « grand » que lui, qu'il désigna comme son successeur éventuel.... Avec cela, comme Cochin, l'ami de Slodtz, l'a loyalement reconnu, « grand sculpteur », dans la mesure où l'on peut être « grand » dans le domaine de l'art, quand le savoir et la raison règnent en souverains un peu despotiques sur la sensibilité. Mais il avait justement toutes les vertus solides que l'art à la mode encourageait alors le moins, et il est tout naturel que, lorsque sonna l'heure de la « réaction », c'est à lui qu'on s'adressa et sur lui qu'on s'appuya.

Il sortait, lui aussi, comme tous nos grands sculpteurs français, et on pourrait dire peut-être comme presque tous les grands sculpteurs, d'une lignée d'artisans. Son biographe, M. A. Roserot, a reconstitué l'œuvre assez importante du père, Jean-Baptiste Bouchardon, architecte-sculpteur, dont son fils Edme fit en 1722 le portrait, tenant à la main un plan d'architecture, et d'un autre fils, le cadet, Jacques Bouchardon, qui fut sculpteur du roi de Suède. Edme en fit aussi un joli portrait à la sanguine; on l'y voit assis devant un pupitre de musicien et très appliqué à jouer du violon.

Le travail le plus connu du père fut le grand bas-relief du tympan de Saint-Étienne de Dijon, la *Lapidation de saint Étienne*. « J'y travaille

sans relâche avec mon fils », écrivait-il le 17 octobre 1719. Edme, à ce moment-là, avait vingt et un ans. Et, dans une autre lettre, postérieure de quelques mois : « C'est lui qui a travaillé ces bas-reliefs sous ma conduite; je lui en ai fait faire son étude comme son chef-d'œuvre ». On peut donc considérer ce morceau, fort important en soi, comme étant le début du jeune sculpteur qui allait fournir une si belle carrière.

Le 22 mai 1722, il écrivait de Paris à son père : « *Depuis que je suis icy*, je n'aime pas trop à courir par Paris »; et Mariette ajoute qu'il fut alors contraint d'aller « chercher dans l'air natal, à Chaumont, le rétablissement de sa santé que celui de Paris détruisait ». Tout de même, le plus tôt qu'il le put, il retourna à Paris et entra pour la seconde fois chez Coustou, « qui donna en son honneur » un repas magnifique. Il va voir, avec son maître, « M. Van Clève et M. Boulongne, qui sont les premiers de l'Académie », leur montre ses esquisses, est fort encouragé par eux. On lui fait espérer d'être « envoyé à Rome aux dépens du Roy », et il concourt. « On nous a tous enfermés dans des chambres, sans sortir », avec ce sujet peu excitant : *Gédéon choisissant ses soldats d'après leur manière de boire*. « Je prie le Seigneur qu'il me fasse la grâce de réussir », ajoute le candidat. Et le Seigneur exauça sa prière. — Les peintres, comme il arrive alors plus d'une fois, avaient eu le même programme. Le plâtre du concours de Bouchardon est au Musée de Chaumont-en-Bassigny, sa ville natale. Le 30 juin 1723, Bouchardon, Natoire et Adam étaient agréés pour la pension du roi. Lambert-Sigisbert Adam et Bouchardon, presque « pays », firent ensemble le voyage. Celui-ci resta neuf ans à Rome. Dès son arrivée, le directeur Poerson avait fait fond sur son nouveau pensionnaire. Il fut bientôt remplacé par Wleughels qui remit en honneur les règlements un peu négligés et veilla à ce que les élèves reprissent l'ancienne habitude de copier l'antique. Pendant qu'Adam faisait un *Mars* (aujourd'hui à Sans-Souci), Bouchardon copiait le *Faune endormi*, dit Barberini, qui est au Louvre. Il y travailla deux ans, de septembre 1728 à octobre 1730. Les amateurs romains y prirent grand intérêt; les plus illustres venaient le voir à l'atelier, et, quand le *Faune* arriva à Paris, il fut unanimement et justement admiré. C'est en effet un beau morceau; copie fidèle, mais intelligente, où l'original revit dans une interprétation qui a presque le caractère d'une explication. Les modelés sont d'une qualité toute moderne; l'esprit du XVIIIe siècle anime, sans l'altérer, cet antique, qui vaut beaucoup mieux que le compliment décerné par Mariette à Bouchardon « d'avoir appris l'antique par cœur ». D'ailleurs, ses dessins le prouvent, il s'intéressait aussi aux œuvres de l'Algarde, de Duquesnoy, « qu'il prit pour des guides », écrit Mariette, sans s'apercevoir de la contradiction.

D'autres copies ou restaurations d'antiques faites par Bouchardon

pendant ces années d'étude ont trouvé, comme le *Faune*, asile dans des collections publiques ou royales. La renommée du jeune sculpteur était déjà grande à Rome : il fut un moment question de lui confier l'exécution du tombeau du pape Clément XI; le cardinal de Polignac l'employa pour ses collections, et, grâce à l'entremise de Wleughels, Bouchardon fit le buste du prélat (aujourd'hui au Musée de Meaux) : *Melchior card. de Polignac. Æta. LXX, Bouchardon, Roma, MDCCXXXI*, et celui du cardinal de Rohan, qui fut victime en 1870 du bombardement de Strasbourg.

Un honneur plus grand encore lui était réservé : celui de faire le buste du nouveau pape, Corsini, élu le 12 juillet 1730, et qui prit le nom de Clément XII. « Ceci va faire parler bien du monde, écrivait le bon Wleughels. Voilà une fortune bien grande pour ce jeune homme; pourvu qu'il s'y sache bien comporter! Je lui ai conseillé de laisser dire, de ne rien répondre, de faire bien et que, sans parler, cela dirait assez. » Ces bustes sont d'excellents morceaux. Ils n'ont pas l'acuité d'expression de celui de Wleughels lui-même par Slodtz, mais le portrait du pape surtout, par la souplesse et en même temps l'extrême sobriété de la facture, rayonne d'intelligence et de vie. Et Wleughels écrivait au duc d'Antin : « Tout le monde est content du portrait du pape; il faut qu'il soit véritablement bien puisque les Italiens y donnent leur applaudissement », et Bouchardon le signait fièrement : « Edmundus Bouchardon *Gallus* faciebat Roma anno Domini, 1731 ». C'était le moment où il était question à Rome d'un concours pour la fontaine de Trevi.... Des dessins à la sanguine, conservés au Louvre, prouvent que Bouchardon, comme Slodtz, s'y intéressa, sans participer d'ailleurs au concours....

Le succès du buste du pape lui amenait d'autres commandes; mais le duc d'Antin voulait rapatrier tous les jeunes artistes dont les talents pouvaient être utiles à Paris. Bouchardon en reprit le chemin, abandonnant la commande que le nouveau pape lui avait faite, à lui comme à Adam, pour la chapelle de Saint-Jean-de-Latran, et Wleughels écrivait le 15 novembre 1732 : « Tout le monde le regrette ici. Encore hier, le meilleur peintre de l'Académie de Rome me disait, en regardant un beau buste qu'il m'a fait, que Sa Sainteté avait bien perdu à son départ. » Ce beau buste était celui de Mme Wleughels, dont Bouchardon écrivait à son père, le 15 janvier de la même année : « J'ai commencé le portrait en marbre de l'épouse de M. Wleughels, directeur de l'Académie, qui s'est marié depuis peu. » M. Roserot a rapproché de ce buste (perdu) une jolie sanguine d'un profil d'aimable « bourgeoise », qui *pourrait* être une étude préparatoire.

Le 4 septembre 1732, Bouchardon quittait Rome et, par une faveur insigne, trouvait en arrivant à Paris un logement au Louvre. Cochin, dont le témoignage est toujours précieux et piquant, a noté, pour peindre le caractère du grand adversaire de son ami Slodtz, ce bout de dialogue.

D'Antin, qui avait pris le jeune sculpteur en amitié, voulut l'introduire lui-même dans le logement qu'il avait obtenu du roi : « Vous voilà bien logé! » Au lieu des remerciements attendus, il n'eut que cette réponse : « Monsieur, si vous m'aviez vu à Rome, vous ne penseriez pas ainsi; j'y avais un palais! »

La première commande que le nouveau directeur fit à son protégé ne devait pas avoir de suite et n'avait vraiment pas grand intérêt pour celui-ci. Il s'agissait d'une statue de Louis XIV, pour remplacer à Notre-Dame celle de Coysevox. Caylus dit qu'il n'y travailla qu'à regret. On abandonna le projet.



Phot. Giraudon.

Fig. 12. — Vierge de douleur, par Bouchardon.
(Église Saint-Sulpice, Paris.)

D'autres travaux plus importants lui étaient dès lors offerts. Le curé de Saint-Sulpice, celui dont le tombeau par Slodtz devait lui inspirer tant de dédain, passa marché avec lui (10 mars 1735) pour une *Vierge* (en argent) et un *Ange* devant servir de pupitre, dont Caylus admirait le *svelte* et la *jeunesse*. Les deux statues ont été fondues à la Révolution. Un second marché (22 juin 1734), dont M. Roserot a retrouvé l'original, écrit de la main du sculpteur, chez les héritiers Bouchardon, lui confiait l'exécution de vingt-quatre statues en pierre de Tonnerre, destinées tant au pourtour du chœur qu'à d'autres endroits de l'église....

D'assez nombreuses difficultés surgirent entre Bouchardon et le curé pour le règlement de cette commande, à laquelle Bouchardon — à cause de ces difficultés sans doute — apporta une extrême lenteur. En 1750, il conservait encore quelques-unes des statues dans son atelier. Le nombre en avait été successivement réduit à seize, puis à dix. Déménagées au moment de la Révolution, elles furent, après leur passage au Musée des Monuments français, remises en place, mais un peu au hasard. Le *Christ tenant sa croix* n'est qu'une assez fade imitation de celui de Michel-Ange. Bouchardon s'en servit pour son morceau de réception. Quant aux *Apôtres*, d'intérêt fort inégal, ils valent surtout par le grand parti pris des draperies, souples, largement composées et plus simples et moins tumultueuses que celles alors à la mode. Le *Saint Philippe* surtout et la

Vierge de douleur sont à ce point de vue de beaux modèles d'école.

Cochin concédait que Bouchardon « drapait supérieurement *quant à la disposition* et *au bon choix des plis* » ; mais il se reprenait aussitôt et ajoutait — confessant qu'il n'eût pas eu l'audace avant la mort de Caylus « d'avancer cette *théorie épouvantable* » — que, si les *plis* étaient beaux, la *draperie* proprement dite — et il entendait par là sans doute le mouvement, les froissements, les remous de l'étoffe, c'est-à-dire ce que les Adam et les Slodtz recherchaient avec une particulière complaisance — le satisfaisait moins. « On peut remarquer aux figures qui sont à Saint-Sulpice que les plis en sont travaillés... à coups de gouge, c'est-à-dire qu'*au lieu de cet enchaînement moelleux* des surfaces diverses qui... forment les différents mouvements des plis, on y voit des creux pratiqués aigrement et non adoucis qui ressemblent aux creux que laisserait une longue coquille en enlevant partie d'une crème cuite et bien liée, qu'on me pardonne cette comparaison que j'ai crue propre à faire entendre mon idée... C'est ce qui m'a fait insinuer d'une manière couverte dans ma lettre sur la vie de M. Slodtz qu'en général celui-ci exécutait mieux ses draperies que M. Bouchardon; mais je n'ai pas osé le dire clairement : M. de Caylus vivait encore ; il ne me l'aurait pas pardonné ! »



Phot. L. P

Fig. 45. — Protée, par Bouchardon. Groupe du bassin de Neptune.
(Parc de Versailles.)

Caylus avait encore admiré la *Vierge* comme un chef-d'œuvre pour l'*expression de la douleur*. Peut-être est-ce surtout par le contraste du frêle visage et des pesantes draperies d'où il émerge que le morceau atteint tout son effet.

La faveur du duc d'Antin veillait toujours sur Bouchardon, et de nouvelles commandes lui arrivaient. C'étaient des sculptures — en collaboration avec Adam l'aîné — pour Grosbois que le roi voulait offrir à son garde des sceaux Chauvelin. Adam eut pour son compte un *Chasseur enveloppant un lion dans ses filets*, et Bouchardon, un *Athlète domptant un ours*, dont la terre cuite fut exposée au Salon de 1737, mais qui étaient terminés dès 1735. Dézallier d'Argenville les signalait encore en 1779

dans le boulingrin qui occupait les côtés du parterre et en louait « le savant raccourci ».

Ces commandes furent bientôt suivies d'une plus importante encore : c'était « la belle et bonne besogne » que le duc lui avait promise, quand il s'attardait à Rome, pour l'attirer à Paris. « Il n'y a qu'une bonne manière, avait écrit Wleughels, c'est de lui faire entendre qu'il gagnera plus à Paris. Il aime le gain, tout le monde l'aime!... » Et, pour réclamer trop vivement le payement de ces commandes, Bouchardon, quelques années plus tard, devait s'attirer les vives remontrances de son patron : « Ce n'est pas la mode chez le Roy de payer par avance. »



Phot. Giraudon.

Fig. 44. — Procession de saint Charles Borromée, par Bouchardon.
(Chapelle du château de Versailles.)

Mais on ne payait même plus en retard! Les cartons des archives de la Maison du Roi sont remplis des réclamations des artistes et artisans employés pour le service des bâtiments. A l'extrême fin du régime, un maître serrurier qui avait travaillé pour Mme Dubarry réclamait encore son dû et signait : « Un *cyclope* docile qui forgea volontiers des fers pour le boudoir de Vénus! »

En attendant les payements des anciennes commandes, on faisait tout de même bon accueil aux nouvelles. Le 4 juin 1736, il commençait les groupes du bassin de Neptune où nous avons déjà vu J.-B. Lemoyne et les Adam occupés. Il eut, pour sa part, en pendant à l'*Océan* de Lemoyne, de l'autre côté du *Triomphe de Neptune et d'Amphitrite* des Adam, le *Dieu Protée*, couché sur un grand coquillage, appuyé sur un monstre marin dont la queue écarte les roseaux et qu'escortent des dauphins. De pareils thèmes le ramenaient, bon gré mal gré, au goût du jour. Il eut, en outre,



Phot. Giraudon.

Fig. 45. — Fontaine de Grenelle, par Bouchardon. Partie centrale.

la commande de deux génies jouant avec des monstres marins, placés à l'extrémité des rampes du bassin..., et il n'y a vraiment pas, entre les œuvres des trois concurrents, la disparate que pouvait faire prévoir le jugement si sévère que Bouchardon portait sur ses émules.

Ce contraste, en revanche, s'accuse très nettement dans la série des bas-reliefs de la chapelle de Versailles, où la *Procession de saint Charles Borromée* tranche nettement sur ceux d'Adam et de Slodtz par le calme de la composition, la simplicité des draperies. C'est un excellent morceau; il ne fut mis en place qu'en 1747. A cette date, Bouchardon avait déjà achevé le plus important ouvrage qu'il ait jamais été appelé à exécuter : la Fontaine monumentale de la rue de Grenelle, que le Bureau de la Ville projetait depuis longtemps déjà sur un terrain dépendant du couvent des Récollettes... Il s'agissait d'adapter, à un emplacement en somme très ingrat, un décor plaqué, dont la disposition des lieux ne fournissait guère les éléments. L'ingéniosité de Bouchardon y fit merveille. Pour compenser l'étroitesse du terrain, il adopta le parti d'un hémicycle s'infléchissant autour d'un motif central, et puisqu'il s'agissait, théoriquement au moins, d'une fontaine, on y verrait la Ville de Paris trônant, dans sa souriante majesté, entre la « rivière de Seine, regardant la ville de Paris avec une satisfaction mêlée de surprise », et la rivière de Marne, « uniquement occupée du soin de répandre ses eaux bienfaisantes... », ainsi que Bouchardon lui-même s'exprimait dans son projet-devis.



Phot. Giraudon

Fig. 46. — Le Printemps, par Bouchardon. Bas-relief de la Fontaine de Grenelle.

L'étonnement de la rivière de Seine, — si étonnement il y a, — ne peut venir que de l'absence décevante de toute eau, qu'elle constate autour d'elle. Un grand monument de pierre pour encadrer deux robinets d'où s'épanche, et seulement quand on les sollicite expressément, un mince filet liquide, c'était vraiment, pour une fontaine, — et pour un homme qui avait eu l'idée, à Rome, de participer au concours de la fontaine de Trevi, — un programme déconcertant. « Je ne doute pas, écrivait Voltaire, que Bouchardon ne fasse un beau morceau d'architecture; mais qu'est-ce qu'une fontaine qui n'aura que deux robinets où les porteurs d'eau viendront remplir leurs seaux ?... » Et Diderot faisait

chorus : « Point de belle fontaine où l'eau ne forme pas la décoration principale. » Et le Père Laugier, qui eut tant d'idées justes et originales : « Je crois voir un rétable d'autel, et je suis fort étonné d'apprendre, par l'eau qui coule en bas, que c'est une fontaine! » Aussi la Seine et la Marne, appuyées sur leur urne d'où ne s'épanche qu'un bloc de pierre sommairement façonné en eau courante, ont des attitudes mélancoliques, et c'est plutôt un reproche qui se lit dans le regard que la Seine lève sur la Ville de Paris.



Phot. Lévy

Fig. 47. — Premier projet (1743) pour le mausolée du cardinal Fleury, par Bouchardon.

(Maquette en cire rouge.)

Dans les niches de l'hémicycle, ménagées de chaque côté du groupe central, Bouchardon logea les statues des Saisons dont des jeux d'enfants en bas-reliefs développent les thèmes caractéristiques. Et tout cela est d'une grâce et d'une qualité de facture charmantes. Les études à la sanguine que Bouchardon fit pour ces enfants le montrent, comme ses innombrables dessins, attentif à la nature, ne répugnant même pas, à l'occasion, à en noter les vulgarités, si le modèle les lui présente... Il y eut un réaliste dans ce grand dessinateur qui se plut à croquer les métiers et les « cris » de Paris.

On a vu déjà comment il fut mêlé au grand débat suscité par le mausolée du cardinal Fleury, que la famille, après l'abandon des projets officiels, finit par commander à Lemoyne. Ladatte, Vinache, Lemoyne, Adam le cadet et Bouchardon avaient été invités à fournir des modèles, qui furent exposés au Salon de 1743, et Bouchardon, qui donnait, dans le livret du Salon, un commentaire des moindres intentions de sa maquette, paraissait devoir l'emporter. Le cardinal était en oraison sur son tombeau, et

le génie de la France, près de lui, tenait trois couronnes « que S. E. semble lui avoir remises pour ne plus s'occuper que des grandeurs éternelles... », et ces couronnes étaient de laurier, de chêne et d'olivier, symboles de son amour pour la gloire du roi, la patrie et la paix.... Deux figures de Vertus affligées, appuyées sur la mappemonde, étaient adossées au soubassement qui portait le sarcophage, accostées de deux lions écrasant sous leurs pattes la Discorde et l'Erreur. — Et l'ensemble constituait une maquette vraiment charmante.

Un second projet lui fut substitué, où le cardinal était représenté expirant dans les bras de la Religion. On a vu comment ni l'un ni l'autre ne furent exécutés.... Lemoyne, chargé par la famille du monument définitif, s'inspira sensiblement du second projet de Bouchardon.



Phot. Lévy.

Fig. 48. — Deuxième projet (1745) pour le mausolée du cardinal Fleury, par Bouchardon.
(Maquette en cire blanche.)

En 1745, celui-ci entrait à l'Académie sur le très médiocre *Christ portant sa croix*, dont il a été déjà fait mention, et — c'est un trait de caractère qui achève de le peindre — se fit exempter des droits de réception, jusqu'alors en usage, qui furent, pour son cas spécial, déclarés « contraires à la décence et à la dignité de l'académicien ». C'est alors que se place l'*Amour qui se fait, avec les armes de Mars, un arc de la massue d'Hercule*. Il y pensait depuis 1739, où un modèle en terre cuite avait paru au Salon. « Fier de sa puissance, disait le livret, et s'applaudissant d'avoir désarmé deux divinités si redoutables, le fils de Vénus témoigne, par un ris malin, la satisfaction de tout le mal qu'il va causer. » La commande définitive fut faite en 1740.

Cinq ans se passèrent sans qu'il y travaillât, mais il continua de rêver autour de l'idée initiale, à en essayer des variantes dans plusieurs sanguines où la présence du modèle se fait reconnaître, dans quelques statuettes en terre cuite et un charmant petit marbre signé et daté de 1744, exposé à Paris, qui a appartenu à Richard Wallace, mais n'est pas resté dans sa collection.

En 1745, dès qu'il eut fini la fontaine, il reprit le travail de la statue. Diderot a fort exagéré la part que Mme de Pompadour y aurait eue. « Qu'est-il resté de cette femme qui nous a épuisés d'hommes et d'argent,

laissés sans honneur et qui a bouleversé le système politique de l'Europe? Le traité de Versailles, l'*Amour* de Bouchardon, qu'on admirera à jamais, quelques pierres gravées de Guay... et une pincée de cendres! » En réalité, Mme de Pompadour n'eut aucune part dans le projet (M. Roserot l'a clairement établi). La statue ne plut guère d'ailleurs à la cour. Cochin a noté quelques propos recueillis par lui quand elle fut exposée dans le Salon d'Hercule : « Quoy, c'est là l'Amour, c'est donc l'Amour portefaix!... mais cela n'est point du tout agréable! » etc., etc. On le relégua à Choisy, contre le gré de l'auteur. Mais Mariette le célébra comme un chef-d'œuvre et ramena le public.



Phot. Giraudon.

Fig. 49. — Monument de Louis XV, par Bouchardon. (Musée du Louvre)

Voltaire, pourtant, écrivant à Caylus, exprimait la crainte que « la pensée de Bouchardon ne soit qu'ingénieuse ».... La pensée, en effet, était, en somme, artificielle autant qu'ingénieuse et assez inattendue de la part de Bouchardon, dont la *solidité*, la *simplicité* étaient les qualités et ambitions dominantes. Mariette, dans les longs commentaires du *Mercure de France*, a pris soin d'expliquer et de défendre la pensée de son ami : l'Amour a interrompu son travail pour essayer le ressort et l'élasticité de l'arc, déjà taillé aux deux tiers dans la massue..., et « il témoigne, par un ris malin, la satisfaction qu'il ressent de tout le mal qu'il va causer».... Enfin, Mariette, — répondant à quelques remarques critiques de Cochin, et certainement inspiré par Bouchardon lui-même, — observe que « la nécessité d'exprimer la jeunesse n'a pas été une des moindres difficultés que l'auteur ait rencontrées dans cet ouvrage; obligé de rendre cet âge où la nature n'ayant pas encore pris toute sa croissance... les proportions sont difficiles à trouver.... Il *fallait les saisir sur différents modèles qui, dans ces circonstances, présentent la charge qu'on doit éviter plus que l'exemple à suivre.* » Et, de cette recherche consciencieuse sur le modèle vivant, les dessins de Bouchardon témoignent de la manière la plus intéressante.

Le 27 juin 1748, les échevins de Paris suppliaient « S. M. d'accorder à la bonne ville de Paris la permission d'ériger un monument à sa gloire en telle forme et dans tel emplacement qu'elle voudrait l'ordonner.... » Bouchardon fut choisi pour « faire plusieurs dessins de figure équestre de la personne de S. M. et quelques modèles d'iceux pour être en état de les présenter au Roy ».

En 1750, après examen des différents emplacements envisagés, le roi, « pour éviter le bouleversement des quartiers marchands et populeux, désigna le terrain situé entre les Tuileries et les Champs-Élysées, dont il fit don à la ville, avec obligation de placer la statue dans l'axe de la grande allée des Tuileries. Gabriel fut chargé de combiner les meilleures places. »

Parmi les projets essayés par Bouchardon, il en est un en terre cuite où le roi, en costume romain, monte, sans étriers et sans rênes, un cheval qui se cabre. L'esquisse, telle qu'aurait pu la concevoir Adam lui-même, est curieuse. Mais ce projet fut vite abandonné, pour s'en tenir à la statue équestre, telle que les réductions en bronze du Louvre et de Versailles nous en ont conservé la forme : le roi, tenant les rênes de la main gauche, la droite appuyée sur le sceptre de commandement, chevauche un étalon marchant au pas. « Les études sur nature auxquelles se livra le sculpteur pour l'exécution du cheval allèrent jusqu'à s'allonger, dos contre terre, entre les pattes de l'animal, pour dessiner le ventre.... » Les deux cent quatre-vingt-douze dessins du Louvre nous en ont conservé tous les scrupules, et les textes d'archives n'ont rien laissé ignorer de ses exigences et réclamations pour l'établissement du prix « d'un travail si pénible et de si longue haleine.... » Les incidents survenus au cours du travail, la rivalité imprévue de Laurent Guiard, élève de Bouchardon, les épisodes de la fonte à cire perdue de la statue, dont un grand in-folio de Mariette a recueilli et transmis à l'histoire tous les détails, ne sauraient trouver place ici. C'est seulement en 1763 que la statue devait se dresser sur la place Louis XV, et Bouchardon n'était plus là pour recevoir la récompense et l'honneur de son travail.

Dès la fin de 1761, le mal qui devait l'emporter avait fait de grands progrès ; le 17 juillet 1762, il expirait. Il avait atteint depuis deux mois sa soixante-quatorzième année.

Dans la prévision de sa mort avant l'achèvement complet de l'œuvre, il avait désigné lui-même « Monsieur Pigalle, sculpteur du Roy et professeur de son Académie royale, dont l'habileté est suffisamment connue... à l'agrément de Monsieur le prévôt des marchands et Messieurs du bureau de la ville de Paris.... J'espère que ces messieurs ne me refuseront pas cette dernière marque de leur confiance ; je la leur demande sans aucune vue d'interest... assuré que je suis de sa *grande*

capacité et de l'accord de sa manière avec la mienne.... Je compte assez sur l'amitié de mon cher et illustre confrère pour oser me promettre qu'il fera pour moi ce qu'en pareille occasion il ne doit pas douter que j'eusse fait pour lui.... » C'était, on le voit, comme une transmission de pouvoirs en bonne et due forme. Pigalle avait alors quarante-huit ans ; il mettait la dernière main à la statue de Louis XV pour Reims et à l'admirable figure du « citoyen ». Il travaillait au mausolée du maréchal de Saxe.... C'est par l'étude de son œuvre que nous commencerons l'histoire de la sculpture française dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

La Bibliographie de la Sculpture française au XVIIIe siècle sera donnée à la fin du chapitre sur *La Sculpture française dans la seconde moitié du* XVIIIe *siècle*, tome VII, 2e partie.

CHAPITRE III

LA PEINTURE FRANÇAISE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE[1]

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Bien avant la fin du règne de Louis XIV, au lendemain de la mort du Premier peintre Le Brun (1690), la peinture française subit une transformation profonde. Par réaction contre l'art discipliné, intellectualiste, italianisant, qui avait ordonné les pompeuses magnificences de la Grande Galerie de Versailles, surgit un art plus libre, plus sensuel, plus spirituel, qui préfère Rubens aux Carrache et qui, soucieux avant tout de plaire, sacrifie délibérément l'ennuyeuse correction du dessin académique au charme de la couleur. Cette évolution si frappante de l'école française, qui se poursuit de Le Brun à Boucher, a été plus souvent constatée qu'expliquée : il importe de l'analyser avec précision.

Émancipation des artistes. — Ce qui caractérise avant tout l'art du siècle de Louis XIV, c'est son imposante unité, sa forte concentration. Depuis la fondation de l'Académie de peinture, la tutelle monarchique s'était substituée aux groupements corporatifs. Puget excepté, tous les artistes de quelque mérite, qu'ils soient peintres, sculpteurs ou décorateurs, se soumettent sans résistance à la dictature de Le Brun qui gouverne despotiquement le chantier de Versailles et les ateliers des Gobelins.

Le Brun disparu, cette discipline stricte se relâche. Ce n'est pas que le talent fasse défaut à ses successeurs : mais il ne s'en trouve aucun qui

1. Par M. Louis Réau.

ait l'envergure et l'autorité d'un chef d'école. Après la mort du vieux Mignard, qui s'était usé dans l'attente fébrile de cette succession ardemment convoitée, la charge de Premier peintre est supprimée ; rétablie en 1715 par le Régent en faveur d'Antoine Coypel, elle ne reconquerra jamais son prestige. Il faut attendre la fin du XVIIIe siècle pour que l'école française décapitée retrouve en David un véritable chef.

L'autorité royale continue à s'exercer sur les artistes par l'intermédiaire des directeurs des Bâtiments, chargés de répartir les commandes, et aussi de l'Académie, qui reprend en 1737 la tradition des Salons, si fâcheusement interrompue depuis 1704[1]. Mais la détresse financière de la fin du règne a pour effet de raréfier les commandes et par suite d'atténuer la dépendance des artistes qui prennent de plus en plus l'habitude de travailler pour les particuliers. Le chantier de Versailles cesse d'absorber toutes les forces vives de la nation. Le centre artistique se déplace. La Ville prend sa revanche sur la Cour. A l'*école de Versailles* succède l'*école de Paris*.

Quelle que soit la prépondérance de cette école parisienne, elle n'étouffe pas encore la vie provinciale, qui ne s'éteindra qu'après la Révolution. N'oublions pas que les provinces conservent sous l'ancien régime une certaine autonomie et que, par la voix de leurs États, de leurs Parlements, elles défendent âprement leurs privilèges contre les empiétements du pouvoir central. Des académies s'établissent à l'instar de Paris dans la plupart des capitales provinciales; la plus ancienne est celle de Toulouse où les capitouls fondèrent en 1726, à l'instigation d'Antoine Rivalz, une école de modèle; Bordeaux, Rouen, Dijon, Marseille suivent cet exemple. Les villes situées sur la route de l'Italie, comme Lyon et Aix-en-Provence, retenaient nombre d'artistes qui s'y arrêtaient ou parfois même s'y fixaient à leur retour de Rome. Quiconque veut embrasser dans son ensemble l'histoire de l'école française du XVIIIe siècle devra donc tenir compte des peintres provinciaux.

Il est une autre catégorie de peintres dont, malgré les recherches déjà anciennes de Dussieux, l'histoire de l'art français fait trop souvent abstraction : ce sont les Français qui ont travaillé à l'étranger. Le XVIIIe siècle est, en effet, l'époque de la plus grande expansion de notre art national. Jamais, depuis le XIIIe siècle, l'*opus francigenum* n'avait rayonné aussi loin aux quatre coins de l'Europe et du monde. La révocation de l'Édit de Nantes, l'avènement d'un Bourbon au trône d'Espagne, la mort de Louis XIV, la banqueroute de Law, la fondation d'académies, filleules de celle de Paris : tous ces événements très divers contribuent à jeter sur les chemins de l'étranger quantité d'artistes en surnombre, qui

1. L'absence de livrets de Salons pendant près de trente-cinq ans nous prive de renseignements très précieux sur l'œuvre des artistes français du premier tiers du XVIIIe siècle.

vont porter au loin la renommée de notre école. L'Angleterre reçoit tour à tour la visite de Largillierre, de Ch. de La Fosse, de Desportes, de Watteau et de J.-B. van Loo. Louis-Michel van Loo succède à Ranc comme Premier peintre du roi d'Espagne. Vivien, Pesne, Louis de Silvestre, Caravaque remplissent la même fonction auprès des Électeurs de Cologne et de Bavière, du roi de Prusse, du roi de Pologne, du tsar de Russie. Quelques-uns de ces peintres ont fourni toute leur carrière à l'étranger; mais ils ne cessent pas pour cela d'appartenir à l'école française, dont ils sont les propagandistes et les missionnaires. Une histoire de la peinture française qui omettrait leurs noms et leurs œuvres serait comme un tronc mutilé.

En somme, l'art français, dont Le Brun s'était efforcé de lier toutes les branches en un faisceau, échappe aux mains qui voulaient le contraindre : ce qu'il perd en discipline et en cohésion, il le gagne en liberté et en force d'expansion.

Influences flamandes. — Dans l'art de Le Brun et de Mignard « le Romain », l'influence de l'école italienne était prédominante. A partir de 1690, elle décline. Parmi les maîtres de la génération qui suit celle de Le Brun, beaucoup et non des moindres : Jouvenet, Largillierre, Rigaud, Watteau, Charles Coypel, Nattier, n'ont pas fait le voyage d'Italie, jugé indispensable par leurs devanciers. Il est non moins intéressant de noter que ceux d'entre eux qui passent les monts se sentent moins attirés par Rome et Bologne que par Venise. Ch. de La Fosse et plus tard François Lemoine répudient les Carrache pour s'inspirer des décorations lumineuses de Véronèse.

Mais le fait capital, sur lequel on ne saurait trop insister, est la pénétration des *influences flamandes* qui rejettent dès lors au second plan les influences italiennes. Pendant tout le XVIIe siècle, les artistes des Pays-Bas n'avaient cessé d'affluer vers Paris. Ils formaient dans les environs de la Foire Saint-Germain une véritable colonie. Quelques-uns, comme Philippe de Champaigne, le sculpteur Van den Bogaert, qui avait traduit son nom rébarbatif en Desjardins, s'étaient complètement francisés. Le Brun avait trouvé parmi ces bons praticiens des Flandres de précieux collaborateurs qu'il avait utilisés à Versailles et aux Gobelins.

Ces Flamands s'étaient répandus jusque dans les provinces. Tandis que Van der Meulen, Wleughels, Edelinck œuvraient à Paris, Louis Finson de Bruges et son compatriote Daret se fixaient à Aix-en-Provence. Peut-être n'a-t-on pas encore suffisamment mis en lumière ces *dessous flamands* du siècle de Louis XIV, qui, après avoir été longtemps masqués par l'italianisme superficiel de l'école de Le Brun, vont

percer et remonter à la surface comme les préparations d'un tableau sous un glacis.

Les œuvres faiblement pensées, mais solidement peintes de tous ces Flamands ne pouvaient manquer de modifier à la longue la pratique et même la doctrine de l'école française. Elle se partagea en deux camps : *Poussinistes* et *Rubenistes* ; les premiers, partisans du dessin ; les seconds, de la couleur. Malgré la résistance de l'Académie, imbue de pédagogie bolonaise, ce sont les Rubenistes qui l'emportent. Rubens est le dieu de la nouvelle génération qui découvre avec ravissement, au palais du Luxembourg, cette prodigieuse Galerie de Médicis, que le XVII[e] siècle avait dédaignée. Pour se rendre compte de la portée de cette découverte, il faudrait relever dans les tableaux et les dessins des maîtres de la première moitié du XVIII[e] siècle tous les emprunts faits à l'*Histoire de Marie de Médicis*. Dans un dessin du Louvre, Antoine Coypel fait une étude de Sirènes d'après le *Débarquement de la Reine*. Largillierre, ayant à peindre le *Mariage du duc de Bourgogne*, se souvient de la *Présentation du portrait de Marie de Médicis à Henri IV* et emprunte à l'*Éducation de la Reine* un Mercure plongeant. Nattier débute en dessinant pour la gravure, de 1705 à 1710, tous les tableaux de la Galerie du Luxembourg.

Cette empreinte de Rubens va marquer tous nos peintres jusqu'au mouvement de retour à l'antique. « Tous, écrivent les Goncourt, descendent de ce père et de ce large initiateur, Watteau comme Boucher, Boucher comme Chardin. Pendant cent ans, il semble que la peinture de la France n'ait d'autre berceau, d'autre école, d'autre patrie que la Galerie du Luxembourg : le dieu est là. » En somme, on peut dire que la *Galerie Médicis* de Rubens joue dans l'art parisien du XVIII[e] siècle un rôle comparable à celui qu'avait joué la *Galerie Farnèse* de Carrache dans l'art monarchique de Versailles.

A côté de l'exemple du maître d'Anvers, qui réhabilite la couleur, il faut tenir compte des influences exotiques, orientales ou extrême-orientales, auxquelles notre art du XVIII[e] siècle doit une part de sa fantaisie. C'est le règne charmant des *turqueries* et des *chinoiseries*, en attendant que Le Prince essaie de mettre à la mode les *russeries*. L'ambassade turque de 1721, les importations d'objets chinois par la Compagnie des Indes, les relations des Pères Jésuites fixés « à la Chine », comme on disait alors, contribuent à populariser cet exotisme qui a inspiré à Gillot, à Watteau, à Boucher des caprices d'une grâce légère et spirituelle.

Évolution des genres. — L'école de Versailles était caractérisée non seulement par sa centralisation sous la dictature de Le Brun et par son adhésion à l'esthétique des Bolonais, mais encore par la hiérarchie

qu'elle avait instituée entre les genres, plaçant au sommet la peinture d'histoire et au bas de l'échelle le portrait.

La génération nouvelle conteste pour la première fois la suprématie traditionnelle des peintres d'histoire, qui, se croyant les seuls détenteurs du « grand goût », prétendaient monopoliser à leur profit toutes les faveurs royales.

Le moment était d'ailleurs favorable pour combattre les privilèges de la peinture d'histoire. Elle manquait à la fois de mécènes et de débouchés. La détresse financière ne permettait plus d'entreprendre des travaux d'aussi longue haleine que la décoration de la Grande Galerie de Versailles; au surplus, la nouvelle mode des petits appartements décorés de glaces était incompatible avec la grande peinture. La peinture décorative a toujours été sous la dépendance étroite de l'architecture. De même que le triomphe du style gothique, qui remplace les pleins par des vides, les murs par des vitraux, avait entraîné la disparition de la fresque, la mode des *petits cabinets*, succédant aux *grandes galeries*, réduit la peinture décorative à se cantonner dans des champs très restreints et, comme dit pittoresquement Natoire, « à se hucher sur des portes ». Dans les hôtels de R. de Cotte, il n'y a place, en effet, que pour des trumeaux et dessus de portes.

La peinture religieuse traverse une crise aussi grave que la peinture d'histoire. Certes, il ne manque pas de grandes surfaces à couvrir dans les églises dont l'architecture reste beaucoup plus traditionaliste que celle des palais; mais les commandes de fresques ou même de tableaux d'autel sont rares et mal payées. Après la coupole du Val-de-Grâce, il ne reste plus à décorer que le dôme des Invalides et la Chapelle de Versailles. L'antique usage des *Mays de Notre-Dame*[1], tableaux que la Corporation des orfèvres offrait régulièrement depuis 1630 le premier jour de mai, en remplacement du May verdoyant, forme primitive de son hommage, tombe en désuétude à partir de 1707, et les *Mays de Saint-Germain-des-Prés*, qui succèdent à ceux de Notre-Dame, se réduisent à une série de dix tableaux dédiés, à raison de deux par an, de 1716 à 1724.

Au reste, si l'art religieux ne peut pas plus qu'un autre se passer de commandes, il a surtout besoin de forces spirituelles : or, malgré les pratiques de dévotion que Louis XIV vieilli impose à sa cour, la foi grave et sereine qui inspirait un Le Sueur ou un Philippe de Champaigne ne trouve plus d'interprètes. La Bible n'est plus pour les peintres de la Régence qu'un répertoire de sujets galants, parmi lesquels ils choisissent de préférence deux pendants équivoques : *Loth et ses filles*, *Suzanne et les vieillards*.

1. Sur les soixante-seize Mays de Notre-Dame, trente ont été recueillis par le Louvre après la Révolution.

Dans le choix et l'arrangement de ces motifs, bibliques ou mythologiques, religieux ou profanes, la littérature et surtout le théâtre jouent un grand rôle. Si l'art du XVe siècle a été renouvelé en grande partie par les représentations des Mystères, l'art du XVIIIe siècle ne reflète pas moins fidèlement les spectacles de l'Opéra. On sait la place que tiennent les scènes et les personnages de la Comédie Italienne dans l'œuvre de Gillot, de Watteau, de Lancret. Charles Coypel est, comme l'architecte Boffrand, un auteur dramatique manqué. Une enquête sur l'art du XVIIIe siècle dans ses rapports avec le théâtre nous donnerait la clef de quantité d'œuvres dont nous ignorons la genèse. Il faudrait qu'un érudit prît la peine de dresser la liste de toutes les peintures qui, depuis l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau jusqu'au *Sacrifice de Corésus* de Fragonard, sont nées d'une comédie ou d'un opéra : on serait surpris de l'abondance et de l'intérêt de ces rapprochements.

Desservis par la rareté des commandes royales, la nouvelle distribution des appartements et les changements du goût, les peintres d'histoire trouvent une compensation dans les *cartons de tapisseries*, qui deviennent pour beaucoup d'entre eux une précieuse ressource. Les tentures de haute et basse lisse tissées dans les manufactures des Gobelins et de Beauvais constituent une part considérable, parfois même capitale de l'œuvre de presque tous les peintres de cette époque. Jouvenet et Restout, Desportes et Oudry, Charles Coypel et J.-F. de Troy ont fourni, avant Boucher, d'admirables modèles de tentures, qui sont peut-être leur meilleur titre de gloire. En tout cas, jamais l'histoire de la peinture et celle de la tapisserie n'ont été plus intimement associées. Les conséquences de ce fait ne sont pas moins importantes que celles qu'on pourrait déduire de l'influence du théâtre. L'habitude de travailler pour une technique autre que la manœuvre du pinceau entraîne les peintres à modifier plus ou moins inconsciemment leur manière : de même que la peinture d'Albert Dürer, par exemple, se ressent de la pratique de la gravure à laquelle elle doit son caractère graphique, la palette de Boucher s'est altérée en s'harmonisant avec celle des lissiers.

Tout le terrain perdu par la peinture d'histoire est gagné par les tableaux de genre, que l'Académie traitait dédaigneusement de *bambochades*, et surtout par le portrait.

Imbus du préjugé des genres majeurs et mineurs, les peintres de l'école de Versailles n'étaient portraitistes que par occasion et accessoirement; mais, poussés par la nécessité de « faire bouillir leur pot », les plus infatués se voient réduits à déchoir. A la fin du règne on voit apparaître les premiers *portraitistes spécialisés*, et il se trouve que ces spécialistes d'un genre dédaigné, Largillierre et Rigaud, conquièrent après la mort de Le Brun et de Mignard la première place dans l'école

française. L'échelle traditionnelle des valeurs se trouve ainsi radicalement modifiée.

Pour se rendre compte des progrès rapides du portrait aux dépens de la peinture d'histoire, rien de plus probant que les chiffres : au Salon de 1699, on ne comptait guère qu'une cinquantaine de portraits contre cent cinquante tableaux d'histoire; au Salon de 1704, le dernier du règne de Louis XIV, leur nombre dépasse déjà deux cents.

Les portraitistes s'efforcent d'ailleurs consciencieusement de mériter leur succès en donnant à ce genre parvenu plus de noblesse et plus d'ampleur. C'est ainsi qu'ils lancent la mode des *portraits mythologiques* — genre hybride intermédiaire entre l'histoire et le portrait — et celle des grands *portraits collectifs* : portraits de famille ou de corporation, qui ressuscitent la tradition des magnifiques *doelen* de Frans Hals et de Van der Helst.

En même temps ils enrichissent leurs moyens d'expression par une technique merveilleusement adaptée à l'idéal nouveau. Pratiqué par Vivien, le pastel fut surtout popularisé en France par la Vénitienne Rosalba Carriera, lors de son séjour à Paris en 1720 : il était réservé à La Tour et à Perronneau de le porter à son point de perfection. Avec cette poussière colorée, si fraîche, si veloutée, les portraitistes du siècle de Louis XV ont réalisé de fragiles merveilles. Chaque peuple invente ainsi un art à sa mesure, où il s'exprime tout entier. De même que l'école anglaise triomphe dans l'*aquarelle*, l'art Pompadour ne se conçoit pas sans le *pastel*.

Cette transformation de l'art du xviiie siècle, dont nous avons essayé de dégager les grandes lignes, ne s'accomplit que graduellement. La génération qui suit immédiatement Le Brun n'est pas encore entièrement libérée de l'esthétique des Bolonais. Cependant la mort du Premier peintre en 1690 marque réellement le début d'une évolution dont nous croyons pouvoir, sans trop d'artifice, fixer le terme vers 1750. Ce n'est pas seulement le milieu du siècle, c'est l'époque où le jeune de Vandières, le « frérot » de Mme de Pompadour, se prépare à sa future charge de Directeur des Bâtiments du Roi en faisant un voyage d'études en Italie : et de ce voyage accompli sous la conduite de Cochin et de Soufflot datent les premiers symptômes de cette réaction en faveur de l'art antique qui allait déterminer une nouvelle orientation de l'art français et aboutir, en 1785, au classicisme de David.

Cette période de soixante ans est dominée par la figure de Watteau, un des plus grands créateurs de beauté de la peinture française. Le présent chapitre se divisera donc en trois sections :

1° De Le Brun à Watteau; 2° Watteau et son école; 3° de Watteau à Boucher.

I. — DE LE BRUN A WATTEAU

Les peintres de la génération intermédiaire entre Le Brun et Watteau se classent en deux groupes très distincts : 1° d'une part les *peintres d'histoire* tels que Charles de La Fosse, Antoine Coypel, les Boullongne, Jean Jouvenet; 2° en second lieu les *portraitistes* : François de Troy, Largillierre et Rigaud, auxquels se rattachent les animaliers Desportes et Oudry.

PEINTRES D'HISTOIRE

Charles de La Fosse (1636-1716), le plus brillant des élèves de Le Brun, peut être considéré comme appartenant encore à l'école de Versailles[1]. Mais il annonce déjà les tendances nouvelles. Sur cinq années qu'il passa en Italie, il en consacra trois à Venise, et son tableau du Louvre : *Moïse sauvé des eaux*, trahit par son coloris argenté une étude attentive de Véronèse. D'autre part nous savons par les contemporains qu'il était ami particulier de M. de Piles, le porte-parole des Rubenistes, et qu'il admirait les grands Flamands plus encore que les Vénitiens. « M. de Lafosse était très prévenu en faveur de Rubens et de Van Dyck, trouvant que ces peintres avaient même surpassé les Vénitiens dans certaines parties de la couleur. »

Cette double influence des maîtres de Venise et d'Anvers, de Véronèse et de Rubens, que nous allons retrouver chez tous les peintres de cette génération, est donc déjà très apparente chez de La Fosse, qui mit à profit leurs leçons dans trois grands ensembles décoratifs qu'il fut appelé à exécuter : à Londres dans l'hôtel Montagu, à Paris dans la chapelle des Invalides et l'hôtel Crozat.

C'est en 1690 qu'il passa à Londres pour collaborer avec une équipe d'artistes français à la décoration du magnifique palais que lord Montagu, ambassadeur d'Angleterre en France, venait de se faire construire et qui, transformé depuis en style pseudo-grec, est devenu le British Museum. Ses plafonds du grand escalier, du vestibule où il peignit la *Chute de Phaéton*, du salon où il représenta la *Naissance de Minerve* enchantèrent le roi Guillaume III, qui lui proposa de rester en Angleterre pour décorer sa résidence de Hampton Court. Mais de La

1. Voir t. VI, p. 609.

Fosse fut rappelé à Paris par Mansart qui lui manda en 1692 « qu'il n'y avait que lui qui pût peindre l'église des Invalides ».

Un premier projet avait été présenté par Mignard, l'auteur de la coupole du Val-de-Grâce, qui se proposait de grouper tous les saints protecteurs de la France, demandant à Dieu la félicité du royaume. A la mort de Louvois, le vieux maître fut écarté, et, pour assurer l'unité de conception, Mansart confia à de La Fosse la décoration entière de l'église, comprenant la coupole avec ses quatre pendentifs ou « panaches », le chœur et les chapelles.

Son plan d'ensemble, dont Félibien nous a laissé la description, ne fut pas exécuté. Les confrères de de La Fosse protestèrent contre l'attribution à un seul artiste d'une entreprise aussi considérable, et ils firent agir chacun leurs protecteurs. Le grand dauphin demanda la chapelle Saint-Grégoire pour Michel Corneille. Jouvenet obtint la commande de douze figures d'*Apôtres*, Noël Coypel, de l'*Assomption* du sanctuaire; les frères Boullongne se partagèrent les chapelles. Finalement de La Fosse ne conserva que la coupole, où il évoqua *Saint Louis déposant sa couronne et son épée entre les mains du Christ*.

Cette vaste fresque surpasse la fameuse coupole du Val-de-Grâce par le charme et l'éclat du coloris. C'est la première fois en France que l'inspiration de Rubens se substitue dans la peinture religieuse à l'imitation des Bolonais.

Sur la fin de sa vie, il eut une dernière fois l'occasion de déployer ses talents de décorateur grâce au célèbre « curieux » Pierre Crozat, qui lui fit peindre dans la galerie de son hôtel de Paris la *Naissance de Minerve* et dans sa maison des champs de Montmorency *Phaéton qui demande au Soleil le gouvernement du char*. C'est chez Crozat, où il logeait, qu'il connut Watteau, qui aurait exécuté d'après ses dessins les allégories des *Quatre Saisons*. Quel que soit le bien-fondé de cette tradition, il reste que Ch. de La Fosse servit de trait d'union entre Le Brun et Watteau.

Antoine Coypel (1661-1722). — Antoine Coypel appartient, comme les Boullongne, les Van Loo, à une de ces dynasties d'artistes, si nombreuses au XVIIIe siècle, qui se transmettaient le métier de peintre pendant deux et quelquefois trois générations. Son père, Noël, qui avait décoré le Grand Trianon de sujets empruntés à l'histoire d'Hercule et qui venait d'être nommé directeur de l'Académie de France, l'emmena à Rome en 1672. Il montra une telle précocité qu'à dix-neuf ans il fut choisi par la Corporation des orfèvres pour peindre le May de Notre-Dame et qu'à vingt ans, le 25 octobre 1681, il fut reçu à l'Académie.

Comme son contemporain Ch. de La Fosse, il se sentait porté surtout vers la peinture décorative. Le dauphin lui commanda en 1700 toute une

série d'ouvrages pour son château de Meudon. « M. Coypel, écrit son fils Charles, qui nous a laissé sa biographie, fit choix de plusieurs sujets piquants que la poésie, depuis nombre de siècles, offrait à la peinture et que la peinture n'avait point encore représentés : tels que Mars aux forges de Lemnos, Silène barbouillé de mûres par la nymphe Églé, Hercule qui ramène Alceste des enfers. Il fit encore deux tableaux pour Meudon : l'un représente Psyché qui admire l'Amour endormi, l'autre l'Amour qui abandonne Psyché. »

A peine Coypel avait-il terminé ces peintures pour le dauphin que le duc d'Orléans lui confia en 1702 la décoration de la grande galerie du Palais-Royal, où il lui proposa de traiter l'histoire d'Énée : « Il était impatient de voir le premier crayon des idées que fournirait à un excellent peintre un modèle tel que l'*Énéide.* » Cette « Énéide travestie » a malheureusement disparu, à la fin du XVIIIe siècle, à l'exception de quelques morceaux peints sur toile, recueillis par les Musées de Nantes et de Montpellier; mais elle a été gravée par Surugue en 1755, et les nombreux dessins de l'artiste conservés au Louvre peuvent nous en donner une idée. Pour faire sa cour au vieux Louis XIV « embéguiné » par Mme de Maintenon, Coypel, qui ambitionnait la charge de Premier peintre, s'était abstenu de multiplier les nudités trop provocantes. Il se rattrape à la Chancellerie d'Orléans, où le duc logeait une de ses maîtresses; les sujets galants étaient tout à fait à leur place dans cette retraite où le roi ne risquait pas de s'égarer; l'artiste y célébra le *Triomphe des Amours sur les dieux.*


Phot. Alinari.

Fig. 50. — Antoine Coypel : Démocrite.
(Musée du Louvre.)

Sa dernière) œuvre importante fut la décoration de la chapelle de Versailles (1709, que Mansart avait d'abord confiée à Ch. de La Fosse. Le duc d'Antin, successeur de Mansart à la surintendance des Bâtiments, demanda à Coypel, qu'il savait protégé par le dauphin et le duc d'Orléans, de peindre à la voûte le *Père Éternel dans sa gloire.* Cette composition assez médiocre est dépourvue de tout sentiment religieux; les anges qui

batifolent autour de Dieu le Père ressemblent à un essaim d'Amours.

Les dessins de Coypel sont supérieurs à ses peintures : on peut les étudier à merveille au Musée du Louvre, qui n'en possède pas moins de deux cent quatre-vingts, se rapportant pour la plupart aux grandes décorations du Palais-Royal, de la Chancellerie d'Orléans et de la chapelle de Versailles. Ce sont des études aux trois crayons sur papier gris, « gracieuses et vivantes, d'une liberté toute nouvelle dans l'art français » ; elles annoncent et expliquent les dessins de Watteau.

Les Boullongne. — Après la mort de Coypel, la charge de Premier



Phot. Bulloz.

Fig. 51. — Louis Boullongne le jeune : Le Repos de Diane, 1707.
(Musée de Tours.)

peintre du Roi échut à Louis de Boullongne le jeune. La dynastie picarde des Boullongne, apparentée peut-être au célèbre sculpteur douaisien Jean de Boullongne ou de Bologne, est aujourd'hui bien oubliée : elle a cependant tenu une grande place dans l'art académique du xviie et du commencement du xviiie siècle.

L'ancêtre, Louis Boullongne (1609-1674), avait été patronné par le Corps de Ville de Paris, qui l'envoya à ses frais en Italie; il fut chargé à quatre reprises par la Confrérie des orfèvres de peindre le May de Notre-Dame et fut en 1648 un des membres fondateurs de l'Académie royale de peinture et sculpture.

Son fils aîné, Bon Boullongne (1649-1717), envoyé à Rome comme pensionnaire du roi en 1670, n'est qu'un adroit et laborieux pasticheur

du Guide et du Dominiquin ; il collabora à la décoration de la coupole des Invalides et de la chapelle de Versailles. Le cadet, Louis Boullongne, dit le jeune (1654-1733), peintre banal, mais bon pédagogue, fit une brillante carrière académique. Il fut choisi deux fois par la Compagnie des orfèvres pour peindre le May de Notre-Dame ; il travailla comme son frère à Versailles et aux Invalides où il retraça la *Vie de saint Augustin*.

Jean Jouvenet (1644-1717). — Parmi les peintres religieux de cette époque sceptique et libertine, le plus sincère et le mieux doué est assurément le Normand Jean Jouvenet, que ses contemporains avaient baptisé, non sans quelque emphase, Jouvenet le Grand.

D'après la tradition sa famille, fixée à Rouen depuis le xvie siècle, était originaire d'Italie, et son nom de Jouvenet ne serait que la traduction de Giovinetto. Cependant il ne fit pas le voyage de Rome et ne connut l'art du Carrache que par l'intermédiaire de son maître Le Brun. Sans avoir jamais été à Anvers, c'est vers l'art flamand qu'il se sentait surtout attiré. Son art robuste, mais hybride, nous apparaît comme un amalgame de Carrache et de Rubens.

Cette double filiation se trahit dès ses premiers ouvrages : dans son May de Notre-Dame de 1673, dont le sujet est la *Guérison du Paralytique*, dans sa *Mort de saint François*, du Musée de Rouen, et surtout dans sa fameuse *Descente de croix* du Louvre, il recherche l'effet sculptural, les larges oppositions de lumière et d'ombre ; malheureusement le coloris sourd tient plus de Le Brun que de Rubens.

Les quatre grandes toiles qu'il brossa pour les religieux bénédictins du prieuré de Saint-Martin-des-Champs passent communément pour son chef-d'œuvre ; elles représentent des scènes du Nouveau Testament : la *Résurrection de Lazare*, la *Pêche miraculeuse*, les *Vendeurs chassés du Temple* et le *Repas chez Simon le Pharisien*. Dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, d'Argenville loue Jouvenet « d'avoir fait exprès le voyage de Dieppe, malgré la rigueur de l'hyver, pour examiner la manœuvre des pêcheurs et dessiner d'après nature des filets, des poissons et des coquillages, études qui lui ont servi pour le tableau de la Pêche miraculeuse ». Ces scrupules réalistes sont en effet très méritoires ; mais pourquoi Jouvenet a-t-il gâté ces études d'après nature, faites à la criée aux poissons de Dieppe, en faisant pyramider son sujet suivant la plus pure doctrine académique ? Il est vrai que l'académisme de la composition était à cette époque un pavillon indispensable pour faire passer le réalisme des détails. La preuve que ce compromis correspondait bien au goût du temps, c'est que « Louis XIV se fit apporter à Trianon ces beaux morceaux et en fut si content qu'il ordonna à Jouvenet de les recommencer pour être exécutés en tapisseries ». Cette tenture du *Nouveau Testament*, com-

plétée plus tard par Restout, fut tissée aux Gobelins, et c'est sur elle que s'arrêta le choix du tsar Pierre le Grand lorsqu'en 1717 il visita la manufacture.

Ces grandes machines un peu théâtrales nous touchent moins qu'un très simple tableau du Louvre, commandé par le Chapitre de Notre-Dame en l'honneur du chanoine « jubilé » Antoine de La Porte, qui avait desservi sa prébende pendant cinquante ans et consacré toute sa fortune à l'embellissement de la cathédrale, à laquelle il avait notamment offert un magnifique ostensoir en argent doré, de cinq pieds de haut, ciselé par l'orfèvre Ballin. Le tableau du Louvre, qui est désigné sous le titre de *Vue*



Phot. Alinari.

Fig. 52. — Jean Jouvenet : La Pêche miraculeuse.
(Musée du Louvre.)

du maître-autel de Notre-Dame de Paris et qu'on ferait mieux d'intituler *La Messe du chanoine de La Porte*, représente, devant l'autel sur lequel brille le « soleil » de Ballin, le vieux prêtre qui se retourne à la fin de la messe pour donner la bénédiction aux assistants agenouillés sur les marches. L'artiste a su donner à cette scène sans apprêt, surprise à l'aube dans l'église silencieuse, un caractère recueilli qui manque à la plupart des tableaux religieux de cette époque[1].

Un autre tableau du Louvre, qui fait également grand honneur au talent

1. L'architecture, qui a sans doute été peinte par un collaborateur de Jouvenet, présente un grand intérêt documentaire pour l'histoire du chœur de Notre-Dame. Ce tableau nous restitue l'aspect du maître-autel avant les grandes transformations accomplies vers 1720 par Vassé sous la direction de R. de Cotte.

probe et grave de Jouvenet, est ce portrait de médecin hirsute et bilieux où le catalogue s'obstine à reconnaître les traits du célèbre Fagon et qui représente en réalité un praticien plus obscur du nom de *Raymond Finot*. La Pinacothèque de Munich possède son portrait de *Bourdaloue* dont il avait peint le masque mortuaire et qu'il a figuré les yeux clos.



Phot. Bulloz.

FIG. 55. — Jean Restout : La Mort de sainte Scholastique, 1730. (Musée de Tours.)

En 1715 Jouvenet fut frappé d'une attaque d'hémiplégie qui lui fit perdre l'usage de la main droite; bien qu'il fût alors âgé de près de soixante-dix ans, il eut le courage héroïque d'apprendre à peindre de la main gauche. On ne déchiffre pas sans émotion la signature de ses derniers tableaux : *Johannes Jouvenet, dextra paralyticus* (ou *deficiente dextra*), *sinistra pinxit*.

Rien de plus contradictoire que les jugements portés sur cet artiste. Aux yeux très prévenus de son compatriote de Chennevières-Pointel, il apparaît comme la plus parfaite incarnation du génie normand. « Il n'avait pas vu l'Italie comme Poussin ; il avait appris son art à Rouen dans l'atelier de son père. Ses modèles furent des Normands, et il n'a jamais fait circuler dans les veines de ses saints et de ses apôtres que du sang normand. Les femmes que Jésus chasse du temple sont des fermières cauchoises, celles qui emportent le poisson de la *Pêche miraculeuse* sont des Dieppoises; sa couleur même est normande ; l'air qu'on respire en ses tableaux est de l'air normand. » Il y a beaucoup à rabattre de ce panégyrique qui sent un peu trop le patriotisme de clocher. Charles Blanc prétend que Jouvenet est de Bologne bien plus que de Rouen. M. Pierre Marcel estime au contraire qu'il est en réalité d'Anvers plus que de Bologne.

Le plus sage n'est-il pas de conclure qu'il est à la fois de Rouen, de Bologne et d'Anvers, et que c'est précisément à cause de ce croisement d'influences que ce peintre très estimable ne peut être rangé dans la famille des grands génies originaux.

Le véritable continuateur de Jouvenet fut son neveu Jean Restout (1692-1768), dont le nom est souvent orthographié, conformément à la prononciation du temps, Rètout. Il avait hérité de son « goût du grand » : on retrouve chez lui le même caractère de dessin, la même manière de draper et ce coloris sourd, jaunâtre qui donne aux peintures des deux Rouennais un aspect terne et triste.



Phot. Giraudon.

Fig. 54. — Jean-Baptiste Santerre : Suzanne au bain, 1704.
(Musée du Louvre.)

Ses œuvres les plus remarquables, qui appartiennent toutes à la peinture religieuse, sont un May de Saint-Germain-des-Prés, dont le Louvre possède l'esquisse, les deux beaux tableaux du Musée de Tours : la *Vision de saint Benoît* et la *Mort de sainte Scholastique* (1730), qui ont été gravés par Jean Audran et qu'on dirait peints par un Le Sueur du XVIIIe siècle, la *Présentation au Temple*, du Musée de Rouen (1735), qui est fièrement signée *Restout Rothomagus*, enfin le plafond de la bibliothèque de l'ancienne abbaye de Sainte-Geneviève, occupée aujourd'hui par le lycée Henri-IV.

Comme presque tous les peintres de cette époque, Restout composa des cartons de tapisseries pour les Gobelins. Il compléta la célèbre tenture du *Nouveau Testament*, commencée par son oncle, en y ajoutant quatre pièces : la Cène, le Lavement des pieds, Jésus guérissant les malades, et le Baptême du Christ. En 1739 il reçut la commande d'une *Tenture des Arts*, où la Peinture était symbolisée par Apelle faisant le portrait de la maîtresse d'Alexandre, la Sculpture, par Pygmalion amoureux de sa statue, l'Architecture, par Didon montrant à Énée les bâtiments de la

nouvelle Carthage, et la Musique, par Orphée jouant de la lyre.

A côté de Jouvenet et de Restout, on peut encore citer, parmi les artistes de cette époque qui ont le plus travaillé pour les églises de Paris, François Verdier (1651-1730) et Pierre-Jacques Cazes (1676-1754). Mais le peintre qui représente le mieux l'évolution de la peinture religieuse est Jean-Baptiste Santerre (1651-1717). Ce disciple perverti de l'honnête Bon Boullongne ne voit dans la Bible qu'un répertoire de sujets érotiques. « Pour égayer un peu sa philosophie, il avait formé, raconte d'Argenville, une académie de jeunes filles auxquelles il enseignait son art et qui lui servaient de modèles. » C'est évidemment de ce harem que sort la charmante *Suzanne au bain*, du Louvre, qu'il présenta en 1704 à l'Académie comme morceau de réception. Rien de plus élégant que l'arabesque de ce corps aux lignes allongées ; mais cette jolie fille au fin minois de Parisienne n'a assurément rien de biblique. La *Sainte Thérèse* berninesque que Santerre peignit en 1709 pour la chapelle de Versailles scandalisa les dévots. « L'expression et l'action en sont si vives, écrit d'Argenville, qu'aux personnes scrupuleuses ce tableau paraît dangereux, et même les ecclésiastiques évitent de célébrer nos saints mystères à l'autel de cette chapelle. » Faut-il rappeler enfin le piquant problème de casuistique soulevé par son *Adam et Ève dans le Paradis terrestre*? « Il prétendit, contre l'usage, devoir supprimer le nombril. »

PORTRAITISTES

François de Troy (1645-1730). — Le plus ancien des trois grands portraitistes à la mode au commencement du xviiie siècle est François de Troy le père. Ses contemporains le plaçaient sur le même rang que Largillierre et Rigaud. Mariette, le plus fin connaisseur de l'époque, poussait l'admiration jusqu'à proclamer : « J'ay veu de ses portraits dignes d'entrer en parallèle avec les ouvrages les plus fameux de Van Dyck et de Titien. » Qu'il y ait dans cet éloge quelque exagération, c'est certain. Il n'en est pas moins injuste qu'un portraitiste de ce mérite soit exclu du Louvre et qu'il se perde dans la gloire de son fils, avec lequel on le confond trop souvent.

Né à Toulouse, mais formé à Paris, François de Troy avait d'abord essayé de faire de la peinture d'histoire ; se sentant dépourvu d'imagination créatrice, il se confina dans le portrait. Il fut appelé à peindre, comme Largillierre, de grands tableaux commémoratifs et votifs pour l'Hôtel de Ville et Sainte-Geneviève. Parmi ses portraits d'hommes, on cite ceux du célèbre amateur *Jean de Jullienne*, l'ami de Watteau (Musée

de Valenciennes), de l'architecte *Mansart*, du sculpteur *Desjardins*. Le Musée de Dresde possède son beau portrait du *Duc du Maine* (1716).

Mais il excellait surtout à peindre les femmes qui, plus soucieuses de beauté que de ressemblance, appréciaient « son pinceau flatteur ». Sa réputation était si bien établie à la cour qu'il fut choisi pour aller portraiturer la princesse de Bavière, fiancée au dauphin. A défaut du Louvre, quelques musées de province permettent de l'étudier sous cet aspect : il faut voir à Rouen son portrait de la *Duchesse de La Force* (1711), et à Grenoble le groupe charmant d'une jeune femme en robe de velours rouge, prenant dans ses bras son enfant que lui tend une plantureuse nourrice aux seins nus.



Phot. Piccardy

Fig. 55. — François de Troy : L'enfant, la mère et la nourrice.
(Musée de Grenoble.)

Nicolas de Largillierre (1656-1746). — Plus âgé de trois ans que Rigaud, Nicolas de Largillierre (c'est ainsi qu'il signe toutes ses toiles et qu'il convient d'écrire son nom, bien qu'on trouve au XVIIIe siècle la forme L'Argillière et que l'orthographe Largillière ait prévalu) était Parisien de naissance ; cependant son éducation fut toute flamande. Son père l'emmena tout jeune à Anvers et le mit en apprentissage dans l'atelier d'Antoine Goubau, praticien obscur, mais encore illuminé de quelques reflets du rayonnement de Rubens. A dix-huit ans, il passe à Londres où il travaille quatre ans, de 1674 à 1678, sous la direction de sir Peter Lely, qui avait pris à la cour d'Angleterre la succession de Van Dyck. Obligé de rentrer en France à la suite des persécutions contre les catholiques, l'artiste fut rappelé à Londres en 1685 par le roi Jacques II qui lui fit faire son portrait. Sans la Révolution, qui détrôna la dynastie des

Stuarts en 1688, il aurait peut-être fini par se fixer en Angleterre où l'attendait la carrière de Holbein et de Van Dyck.

De cette éducation flamande, puisée non seulement à la Galerie du Luxembourg, mais aux sources mêmes du génie de Rubens, Largillierre retira la connaissance approfondie du métier, le secret des tons opulents, des fraîches carnations, des transparences et des reflets, l'art, comme dit si bien son élève Oudry[1], de rendre les couleurs *participantes de l'air* et de les étendre légèrement sur la toile, sans jamais les fatiguer, en leur gardant toute leur fraîcheur, leur vivacité, leur moelleux. De tous les peintres de ce temps, sans excepter Rigaud et Watteau, il est le plus habile exécutant, et ses peintures, mieux que celles d'aucun de ses contemporains, ont conservé toute leur fleur.



Phot. Giraudon.

Fig. 56. — Nicolas de Largillierre : La marquise de Gueidan en Flore.
(Musée d'Aix.)

Bien qu'il ait signé les portraits de quelques princes appartenant aux familles royales de France et d'Angleterre : la magnifique toile de la National Portrait Gallery de Londres, qui représente le petit *Jacques-Édouard Stuart et sa sœur* en exil dans le parc de Saint-Germain-en-Laye (1695), ou encore, à la Wallace Collection, la *Famille de Louis XIV*, groupant autour du vieux monarque son fils le dauphin, son petit-fils le duc de Bourgogne et son arrière-petit-fils le duc de Bretagne, avec sa gouvernante Mme de Ventadour (1708), on peut dire qu'un des caractères qui distinguent Largillierre de Rigaud, c'est qu'il abandonne à son rival la clientèle des rois et des grands seigneurs et se réserve celle des bourgeois : Rigaud est le *peintre de la Cour* ; Largillierre est le *peintre de la Ville*. Il entrait dans cette préférence

1. *Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres.* Conférence lue à l'Académie en 1749.

plus de calcul que de modestie. « Ce peintre, raconte indiscrètement d'Argenville, eut peu de liaison avec la Cour de France : il aimait mieux travailler pour le public ; *les soins en étaient moins grands et le payement plus prompt.* »

Dans l'abondante production de Largillierre, échelonnée sur un demi-siècle, nous ne pouvons signaler ici que les réussites particulièrement éclatantes. A l'inverse de François de Troy, il a peint un nombre relativement restreint de portraits féminins, encore qu'on ne puisse passer sous silence les beaux portraits de la femme et de la fille du président *Lambert de Thorigny* (New York, Metropolitan Museum), de la *Marquise de Gueidan en Flore* (Musée d'Aix), de la plantureuse *Duclos dans le rôle d'Ariane* (Comédie-Française). Presque tous nos grands musées de province possèdent de splendides exemplaires de son art : Lyon, l'effigie du sculpteur *Jean Thierry*; Lille, le portrait de son beau-père, le paysagiste *Jean Forest*[1] ; Montpellier, son *Portrait par lui-même*, en buste, devant un chevalet, le crayon à la main.



Phot. Bulloz.

Fig. 57. — Nicolas de Largillierre : Ex-voto à sainte Geneviève, 1696.
(Petit Palais, Paris.)

Ce qui constitue la plus frappante originalité de Largillierre, c'est qu'à côté de ces portraits isolés il a signé un grand nombre de *portraits collectifs*. Par là il s'apparente aux Hollandais : à Frans Hals, à Rembrandt, à Van der Helst, qui avaient donné au XVII[e] siècle dans leurs tableaux de syndics, de régents d'hôpital ou de gardes civiques d'admi-

1. Le Musée de Berlin possède une réplique de ce portrait.

rables modèles de ce genre. Dans son *Portrait de famille* de la Collection Lacaze, l'artiste se représente lui-même en costume de chasseur, assis en face de sa femme en robe d'apparat et de sa fille debout qui, un papier de musique à la main, roucoule langoureusement une romance. Rien de plus vivant et de plus lumineux que ce triple portrait de plein air, qui, se détachant en vigueur sur un fond de paysage, annonce et égale les plus beaux portraits anglais de Gainsborough.

Largillierre avait peint pour le Corps de Ville de Paris cinq vastes compositions d'une ampleur bien plus considérable, groupant des dizaines de portraits de grandeur naturelle. Quatre de ces tableaux étaient destinés à l'Hôtel de Ville : ils commémoraient le *Festin offert par la Municipalité à Louis XIV*, en 1687, le *Mariage du duc de Bourgogne* (1697), l'*Avènement du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne* (1702), l'*Arrivée de l'infante d'Espagne*, en 1722. Le cinquième était un tableau votif dédié à sainte Geneviève, patronne de Paris.

Dans toute cette série de tableaux municipaux, l'événement qui a provoqué la commande n'a qu'une importance secondaire. C'est ainsi que le festin offert à Louis XIV et l'avènement du duc d'Anjou sont rejetés à l'arrière-plan sur des tapisseries qui servent de fond. Les allégories matrimoniales, dont Largillierre emprunte sans vergogne les éléments à la Galerie Médicis de Rubens, de même que l'apparition de sainte Geneviève, annonciatrice de la pluie, dans l'ex-voto de 1696, sont des hors-d'œuvre encombrants et ennuyeux que l'artiste a ajustés tant bien que mal dans l'ensemble de sa composition. Le véritable sujet de ces peintures, c'est le groupe des donateurs : le prévôt des marchands et les quatre échevins en charge qui se pavanent au premier plan, avec leurs visages épanouis encadrés de perruques in-folio, dans l'éclat de leurs robes de satin mi-parties rouge et tanné où rutile l'écarlate. L'habileté de l'artiste consiste à ne sacrifier aucun des modèles, à les représenter autant que possible tous de face et en belle lumière, afin de flatter la vanité naïve de ces riches bourgeois qui voulaient en avoir pour leur argent.

Malheureusement, sauf l'ex-voto à sainte Geneviève, transféré de Saint-Étienne-du-Mont au Musée de la Ville de Paris (Petit Palais), tous ces tableaux, qui devaient éterniser dans la grande salle de l'Hôtel de Ville la magnificence de nos édiles, ont disparu à la Révolution. Nous ne pouvons plus en juger que par les descriptions de Florent le Comte et de d'Argenville, par les gravures de Née et de Chenu, dans les cas les plus favorables par des fragments ou des esquisses[1]. C'est une des pertes

1. Le *Festin offert à Louis XIV* nous est connu par trois esquisses : l'une à Pétersbourg, au Musée de l'Ermitage, l'autre, plus petite, au Louvre, la troisième à Amiens. Le Musée Carnavalet possède une petite esquisse de l'*Arrivée de l'infante d'Espagne*.

les plus irréparables de la peinture française : le vandalisme révolutionnaire a privé Paris d'un cycle de chefs-d'œuvre qui auraient rivalisé avec les Frans Hals de Haarlem.

Hyacinthe Rigaud (1659-1743). — Né à Perpignan peu de temps après l'annexion du Roussillon à la France, le Catalan Hyacinthe Rigau y Ros, dit Rigaud, semblait devoir rester à l'écart des influences néerlandaises. Il n'en fut rien. Comme tous ses contemporains, il se mit à l'école des maîtres d'Anvers et d'Amsterdam. Son biographe, Van Hulst, affirme que « Van Dyck fut pendant quelque temps son guide unique », et un inventaire de son atelier nous révèle qu'il possédait en 1703 huit tableaux de Van Dyck et sept de Rembrandt.



Phot. Giraudon.

Fig. 58. — Hyacinthe Rigaud : Portrait de sa mère, 1695. (Musée du Louvre.)

Venu à Paris en 1680, il commença par peindre, pour quelques livres, de simples bourgeois. Mais, dès l'année 1688, il se classe hors de pair avec les effigies du *duc d'Orléans et de son fils* le futur Régent. En 1694, il peint un premier portrait de *Louis XIV* (conservé au Musée du Prado). En 1696, note Saint-Simon dans ses *Mémoires*, « il est déjà le premier peintre de l'Europe pour la ressemblance des hommes et pour une peinture forte et durable ».

Le roi le charge en 1700 de peindre son petit-fils, le duc d'Anjou, appelé au trône d'Espagne sous le nom de *Philippe V*. Le portrait de ce jeune blondin, vêtu de noir à la mode espagnole, obtient un tel succès que Louis XIV se décide en 1701 à commander à Rigaud son portrait officiel, en costume du sacre, le sceptre en main, environné de tous les regalia, la couronne et la main de justice posées sur un coussin de velours bleu fleurdelisé : ce portrait en pied, d'une incomparable majesté, est reproduit à des centaines d'exemplaires qui sont envoyés dans toutes les cours de l'Europe.

Dès lors la fortune de Rigaud est faite. Pendant quarante ans, jusqu'à sa mort, il sera le *peintre des rois*. « Il a peint, assure d'Argenville,

cinq monarques[1], tous les princes du sang royal et les personnages les plus distingués de l'Europe. »

Rigaud a été dans une certaine mesure la victime de son succès. Une clientèle aussi brillante lui impose « cette grandeur et cette magnificence qui caractérisent la majesté des rois et la dignité des grands ». Le voilà condamné à être perpétuellement en représentation, à ne jamais déposer sa perruque in-folio, ce qui ne laisse pas d'entraîner une fâcheuse monotonie. « Les Français, s'étonnait Pierre le Grand devant des portraits de Rigaud, sont donc tous des rois! » Chose plus grave, incapable de suffire à toutes les commandes d'originaux et de copies qui s'abattent sur lui de tous les coins de l'Europe, il en vient à organiser une véritable officine de portraits, une sorte de manufacture, avec tout un personnel de collaborateurs et de copistes dont son *Livre de raison*[2] nous révèle les noms et les gages. Chaque collaborateur est utilisé selon ses aptitudes. Desportes peint les paysages, Monnoyer, les fleurs. Parrocel reçoit vingt-huit livres « pour avoir fait un fond et peint une bataille sur une copie de Monseigneur en pied ». De Launay se charge du rochet de Monseigneur l'évêque de Fréjus, Jean Legros, du camail de l'évêque de Blois; Sevin de La Pennaye ajuste à un buste du cardinal de Rohan le cordon bleu et le rabat, et appose sa signature à côté de son patron sur les accessoires du portrait de Bossuet. Pour aller plus vite on fait resservir les mêmes attitudes et les mêmes costumes. Il y a un modèle tout fait pour



Phot. Giraudon.

Fig. 59. — Hyacinthe Rigaud: Le président de Gueidan en berger, 1738. (Musée d'Aix.)

1. Louis XIV, Louis XV, Philippe V, Frédéric-Auguste III de Saxe, Pierre le Grand.
2. L'exemplaire le plus complet est celui que possède la Bibliothèque de l'Institut.

servir de *patron des attitudes reposées*. Le *Livre de raison* distingue deux sortes de portraits, avec des tarifs plus ou moins élevés suivant qu'il s'agit d'un *habillement original* ou d'un *habillement répété*. En somme, Rigaud est à partir de 1700 moins un portraitiste qu'un entrepreneur de portraits.

Il serait souverainement injuste de le juger sur ces innombrables ouvrages sortis de son atelier, auxquels il n'a pas toujours mis la main. Il faut d'abord commencer par s'assurer qu'on se trouve en présence d'un original. Les portraits intimes sont ceux qui offrent le plus de garanties. On pourra juger par exemple du réalisme foncier de ce peintre officiel d'après le vivant portrait de sa mère, Marie Serra, dessinée sous trois aspects : de face[1], de trois quarts et de profil, qui servit de modèle au sculpteur Coysevox. Rigaud a peint sa vieille mère, qu'il était allé voir en 1695 à Perpignan, en costume du pays, et l'effigie toute simple, sans artifice et sans flatterie, de cette matrone catalane coiffée d'une sorte de turban violet a la majesté d'une Maintenon de village. Il ne faudrait pas croire d'ailleurs que tous les portraits postérieurs à une certaine date sont nécessairement des ouvrages d'atelier. *Pierre de Gueidan*, le badin président à mortier au Parlement de Provence, en habit champêtre et jouant de la musette, qui fait pendant, au Musée d'Aix, à sa femme déguisée en Flore, est, au témoignage du *Livre de raison*, une *figure entièrement originale*, bien qu'elle ait été peinte dans les dernières années de la vie de l'artiste, en 1738.



Phot. Bulloz.

FIG. 60. — Hyacinthe Rigaud : Le graveur Pierre Drevet. (Musée de Lyon.)

Rigaud a eu la chance de trouver un interprète idéal dans la personne du graveur Pierre Drevet, qui a contribué plus que quiconque à

1. Le portrait de face a disparu et ne nous est plus connu que par une gravure de Drevet.

populariser son œuvre. Les noms du peintre et du graveur sont devenus aussi inséparables que ceux de Rubens et de Vorstermann, de Le Brun et de Gérard Audran, de Boucher et de Gilles Demarteau[1]. Drevet n'a pas gravé moins de quarante et un portraits de Rigaud, dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre : *Marie Serra*, *La duchesse de Nemours*, *Louis XIV*. Vers la fin de sa vie il se fit souvent aider par son fils, Pierre-Imbert, qui à vingt-six ans gravait le portrait de *Bossuet*, dont un bon juge, Mariette, a écrit : « L'on ne peut désirer rien de plus accompli que cette admirable estampe. »

Les autres portraitistes de la génération intermédiaire entre Le Brun et Watteau ne sont guère que la monnaie ou le reflet des trois grands maîtres que nous venons d'étudier. Le Gantois De Lyen, élève de Largillierre, le Parisien Jean Legros, élève de Rigaud, qui sont représentés au Louvre par les portraits des sculpteurs *Guillaume* et *Nicolas Couston*, ne font que répéter des formules apprises. Il y a lieu d'insister davantage sur deux catégories de peintres presque toujours sacrifiées dans les histoires de l'art français : les provinciaux et les émigrés.

Peintres provinciaux. — En tête de ce groupe nous rangerons le Normand Robert Le Vrac, dit Tournières (1668-1752), bien qu'il se soit formé à Paris dans l'atelier de Bon Boullongne : car il se retira sur la fin de sa vie dans sa ville natale de Caen, et on ne peut guère l'étudier que dans les musées de province. C'est une sorte de Largillierre in-douze qui se plaît à grouper dans de menus cadres plusieurs petits personnages peints avec un fini précieux et des effets d'éclairage à la Gérard Dou. L'imitation des petits maîtres hollandais est flagrante : elle n'échappait pas aux contemporains. « La France, déclame d'Argenville avec une comique grandiloquence, eut dans Le Sueur son Raphaël, dans Blanchard son Titien, dans Rigaud son Van Dyck. Il lui manquait encore un Scalque (Schalcken) : elle l'a trouvé dans la personne de Robert Tournières. » Sans exagérer le mérite de Tournières, on peut dire qu'il approche de très près d'un Metsu ou d'un Terborch, ou plutôt d'un Thomas de Keyser et d'un Gonzalès Coques, dans son *Portrait de magistrat* du Musée de Caen et dans ses deux chefs-d'œuvre du Musée de Nantes, qui représentent des *Réunions de famille* dans un paysage et dans un salon ouvrant sur un jardin.

Gabriel Revel (1645-1712) s'était fixé à Dijon, qui a conservé son portrait du sculpteur bourguignon *Jean Dubois*.

A Marseille, Michel Serra ou Serre (1658-1733), Espagnol de naissance, originaire de Tarragone, peuple les églises de ses ouvrages;

1. La Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts possède un magnifique exemplaire de l'Œuvre gravé de Rigaud, qui aurait été formé par le peintre lui-même.

nommé dessinateur des galères, il présente pour sa réception à l'Académie « une tête dans la manière de Rimbrant ». Son tableau de la *Peste de Marseille* (1720), dont il fut le témoin, serait plus célèbre, si Jean-François de Troy n'avait repris plus tard le même sujet.

De tous ces centres d'art provinciaux le plus actif est Toulouse dont l'école avait été illustrée au XVIIe siècle par les miniaturistes Chalette et Hilaire Pader et par le dessinateur Raymond La Fage. Antoine Rivalz (1667-1735) y fonda à son retour de Rome la première Académie provin-



Phot. Impr. armoricaine.

Fig. 61. — Robert Tournières : Réunion de famille dans un paysage, 1724.
(Musée de Nantes.)

ciale. En sa qualité de peintre de la ville, il devait présenter chaque année trois portraits de capitouls. Son *Portrait par lui-même*, au Musée de Toulouse, donne une haute idée de son talent. C'est à son école que se forma le Languedocien Pierre Subleyras.

Peintres français a l'étranger. — La concurrence était trop grande entre les portraitistes parisiens pour leur permettre à tous de subsister : par suite de la détresse financière de la fin du règne de Louis XIV, de la banqueroute de Law, qui engloutit les économies de beaucoup d'artistes, plusieurs d'entre eux se virent réduits à chercher fortune à l'étranger. Toutes les cours de l'Europe se peuplèrent de peintres français.

L'une des plus accueillantes était la cour d'Espagne, où régnait un

petit-fils de Louis XIV. Sur le refus de Raoux, Rigaud fit envoyer à Madrid son neveu, Jean Ranc de Montpellier. Il y fit plusieurs portraits de *Philippe V* et de sa femme, *Élisabeth Farnèse*. Après sa mort en 1735 la charge de premier peintre passa à un autre Français, Louis-Michel van Loo.

Les nombreuses petites cours allemandes absorbèrent la majeure partie de cette émigration. Le Lyonnais Joseph Vivien (1657-1735), qui devint premier peintre des Électeurs de Bavière et de Cologne, est, avec Antoine Pesne, peintre du roi de Prusse, celui qui mériterait l'étude la plus approfondie. « Il fut le premier à peindre en pastel des portraits en pied grands comme nature. » Sans être l'inventeur de ce procédé qui avait déjà été timidement pratiqué avant lui par Robert Nanteuil, il est sans contredit le précurseur le plus remarquable de La Tour. Témoin son chef-d'œuvre du Musée de Rouen : le portrait du financier *Samuel Bernard* (1699), drapé dans un manteau violet qui forme avec le fond lilas un accord exquis. En 1701 il présente pour sa réception à l'Académie les portraits au pastel de *Robert de Cotte* et de *Girardon* (on sait que les règlements exigeaient des portraitistes deux morceaux de réception). Son portrait de *Fénelon* en mozette de soie violette devint immédiatement aussi célèbre que celui de *Bossuet* par Rigaud : il fut gravé par Drevet le fils et servit de modèle au sculpteur Jean-Louis Lemoyne pour le monument funéraire du prélat dans la cathédrale de Cambrai.



Phot. Bulloz.

Fig. 62. — Joseph Vivien : Le financier Samuel Bernard. Pastel. 1699. (Musée de Rouen.)

Il semble que le mérite de Vivien et sa spécialité de pastelliste auraient dû lui assurer à Paris une place enviée à côté de Largillierre et de Rigaud. Mais on le sacrifia à la Vénitienne Rosalba Carriera qui fut reçue à Paris en triomphe et dont les amateurs se disputèrent les douceâtres pastels. Ulcéré par cette injustice, Vivien passa en Allemagne au service de l'Électeur de Bavière Max-Emmanuel et de son frère,

l'Électeur de Cologne Joseph-Clément, qui le comblèrent de faveurs. Il mourut au château électoral de Bonn en 1735.

A Vienne, l'école française de portrait est représentée sans grand éclat par Jacques van Schuppen (1669-1751), élève de Largillierre. Nommé en 1726 premier peintre de l'empereur Charles VI, il fonda à l'instar de Paris une Académie de peinture dont il fut le premier directeur. « C'était, dit Mariette, un esprit pesant, et son pinceau n'était pas plus léger. »

Louis de Silvestre (1675-1760) transplante à Dresde, où il fut appelé en 1716 par le roi de Pologne Auguste II, la pédagogie de Le Brun et de Bon Boullongne. Il ne revint à Paris qu'en 1748, après avoir dirigé pendant plus de vingt ans l'Académie de peinture.

Antoine Pesne (1683-1757), neveu et élève de Ch. de La Fosse, fut entièrement perdu pour la France. Nommé en 1711 premier peintre du roi de Prusse, il n'interrompit son séjour à Berlin que pour faire de courtes apparitions à Paris en 1718 et en 1723. Il n'est représenté au Louvre que par un portrait du peintre *Nicolas Wleughels*. Toute son œuvre est concentrée dans le Brandebourg et fait partie intégrante de l'art allemand, sur lequel il a exercé une profonde influence[1].

L'attention a été attirée récemment sur un autre peintre français de cette époque : Pierre Goudreaux (1694-1751), qui fut attaché à l'Électeur palatin Charles-Philippe, et mourut tout jeune à Mannheim. Les musées bavarois, héritiers des collections palatines, possèdent ses œuvres les plus remarquables : à Schleissheim, le *Portrait d'un jeune prince*, signé *Goudreaux Parisiensis pinxit et iuvenit* 1723 ; à la Pinacothèque de Munich, le grand portrait de l'*Électeur Charles-Philippe*, signé *P. Goudreaux pinxit* 1724.

La Russie devient, à partir du voyage de Pierre le Grand à Paris en 1717, un des principaux débouchés de nos artistes. Le Marseillais Louis Caravaque, totalement inconnu en France, a peint à Pétersbourg d'innombrables effigies de la famille impériale, dont le principal mérite semble avoir été la ressemblance. Le frère de Jean Jouvenet, François Jouvenet, qui s'était spécialisé dans le portrait, et qui a signé le beau *Portrait équestre de Pierre le Grand* conservé au château de Gatchina, émigra en Russie vers 1718 et y séjourna plusieurs années.

1. Voir le chapitre sur l'*Art allemand*,

ANIMALIERS

S'ils n'avaient été contemporains de F. de Troy, de Rigaud et de Largillierre, les deux grands animaliers Desportes et Oudry, qui acclimatèrent en France le genre de Snyders et d'Hondekoeter, seraient restés probablement des portraitistes : c'est par là qu'ils débutèrent. Mais comme ils n'osaient rivaliser avec leurs maîtres et qu'ils répugnaient à s'expatrier, force leur fut de chercher une autre spécialité : ils se firent peintres de chiens. Le goût passionné des rois de France et notamment de Louis XV pour la chasse leur était une sûre garantie qu'ils ne manqueraient jamais d'ouvrage.



Phot. Alinari.

Fig. 65. — François Desportes : Portrait de l'artiste en chasseur.
(Musée du Louvre.)

François Desportes (1661-1743). — Simple paysan champenois, il fit son apprentissage à Paris, chez un Flamand, élève de Snyders, Nicaise Bernaert, dit Nicasius, qui avait collaboré à la décoration de la Ménagerie de Versailles. C'était un piètre professeur. Devenu vieux et infirme, il avait presque totalement oublié l'art de peindre et n'avait conservé que la science de boire, dans laquelle il excellait encore.

Desportes ne dut pas s'attarder longtemps chez ce bohème. En 1695, il se laissa persuader par l'abbé de Polignac, alors ambassadeur de France, de passer en Pologne pour peindre le roi *Jean Sobieski* et sa famille. La reine Marie-Casimire, qui était Française, fut très contente de lui : « Enfin, dit-elle, je peux me vanter d'avoir été peinte une fois dans ma vie. » L'artiste fit également le portrait de son père, le *Marquis d'Arquien*, qui venait de recevoir le chapeau de car-

dinal, et de plusieurs magnats de sa cour. Mais à la mort de Sobieski, qui survint l'année suivante, en 1696, il fut rappelé par Louis XIV.

De retour à Paris, craignant de ne pouvoir égaler « son grand ami » de Troy, il renonça au portrait et reprit son ancien métier de peintre d'animaux. Toutefois il fit, en 1699, une dernière incursion dans le genre qui lui avait valu de si grands succès à Varsovie, en présentant à l'Aca-



Phot. Giraudon.

Fig. 64. — François Desportes : Les deux Taureaux.
Tenture des Nouvelles Indes.
(Mobilier national, Paris.)

démie, comme morceau de réception, son propre portrait en costume de chasseur. Ce très beau morceau de peinture, moins solennel que le tableau de Largillierre qui chassait en perruque, est d'autant plus précieux que ses portraits polonais nous échappent.

Il serait fastidieux de dresser la liste des innombrables *tableaux de chasse* que Desportes exécuta pour le roi à Marly, pour le dauphin à Meudon, pour le duc d'Orléans à La Muette. Les chiennes de la meute de Louis XIV : Bonne, Nonne et Ponne, Folle, Mite et Zette, trouvèrent en lui le plus fidèle des portraitistes. Il s'était fait aussi une spécialité des *tableaux de buffet* : arrangements pittoresques de fleurs et de fruits, de

bassins et de vases ciselés, dont on aimait à décorer les salles à manger. A ces œuvres qui sont entièrement de sa main, il faudrait ajouter celles qu'il exécuta en collaboration avec Rigaud, avec Audran, qui lui demandaient d'étoffer l'un ses portraits, l'autre les « arabesques » de ses panneaux décoratifs.

La réputation du maître animalier était devenue européenne. Sa vogue était telle en Angleterre, où il avait envoyé quatre tableaux de buffet pour milord Stanhope, qu'il se décida en 1712 à accompagner à Londres le duc d'Aumont, ambassadeur extraordinaire auprès de la reine Anne.

Son talent trouvait également un emploi dans les manufactures de



Phot. comm. par M. Lechevallier-Chevignard.

Fig. 65 — François Desportes : Paysage de la vallée de la Seine. (Musée de Compiègne.)

tapisseries. La « Manufacture Royale des tapis de Turquie, établie à Chaillot, près de Paris », c'est-à-dire la Savonnerie, lui demanda des dessins coloriés pour des écrans et des tapis. En 1735, le roi lui ordonna de renouveler pour les Gobelins les cartons fatigués et démodés de l'ancienne tenture des *Indes*[1], que Louis XIV avait reçus en présent du prince Maurice de Nassau. Tout en conservant les sujets principaux des *Anciennes Indes* dessinés par des artistes hollandais, Desportes introduisit dans la tenture en basse lisse des *Nouvelles Indes* de très heureux changements. Le plus décoratif de ses huit cartons est peut-être celui des *Deux Taureaux* traînant, dans un paysage exotique où passent deux nègres portant un palanquin, un chariot de cannes à sucre.

Un hasard heureux — l'exposition à Beauvais du fonds d'atelier de

1. Il s'agit ici des Indes occidentales, c'est-à-dire de l'Amérique et des Antilles.

l'artiste, relégué pendant plus d'un siècle à la Manufacture de Sèvres[1] et transporté depuis au château de Compiègne — nous a apporté tout récemment, en 1920, la révélation inattendue d'un *Desportes paysagiste.* Ces petites études, exécutées d'après nature dans les environs de Paris, sont des documents d'une valeur et d'une saveur exceptionnelles. Claude-François Desportes expose dans la biographie de son père, lue à l'Académie en 1748, comment il procédait : « Il portait aux champs ses pinceaux et sa palette toute chargée dans des boîtes de fer-blanc; il avait une canne avec un bout d'acier long et pointu pour la tenir ferme dans le terrain, et, dans la pomme d'acier qui s'ouvrait, s'emboîtait à vis un petit châssis de même métal, auquel il attachait le portefeuille et le papier. Il n'allait point à la campagne chez ses amis sans porter ce léger bagage, avec lequel il ne s'ennuyait point et dont il ne manquait pas de se servir utilement. »

Ces notes sincères, auxquelles l'artiste n'attachait aucune importance et qui n'étaient à ses yeux que des éléments de décor, « des fonds de paysage pour faire valoir les animaux », sont pour nous ce qu'il y a de plus moderne et de plus précieux dans son œuvre. Grand paysagiste sans le savoir, il continue Van der Meulen et annonce Louis Moreau l'aîné, qui s'est attaché après lui à traduire la grâce riante de la campagne parisienne.

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755). — Artiste non moins varié que Desportes, on lui fait tort en ne voyant en lui qu'un peintre de chiens. Il n'est pas moins attachant comme portraitiste, comme paysagiste, comme dessinateur de tapisseries, comme illustrateur.

Élève favori de Largillierre, auquel il a consacré des pages pénétrantes dans une Conférence de l'Académie, il commença par peindre des portraits. On savait que le duc d'Antin lui avait commandé, en 1717, un portrait en pied de *Pierre le Grand,* à la suite duquel il faillit partir pour la Russie. Mais on ne se doutait pas du nombre considérable d'œuvres de ce genre qu'il avait à son actif. La découverte dans la bibliothèque du château de Vaux de deux petits albums qui semblent lui avoir servi de *Livre de raison* ou plutôt de *Livre de vérité,* entre 1713 et 1725, et qu'il intitule, en usant d'une orthographe très personnelle : *Livre dans lequelle gé designé tou se que gé peint,* nous révèle qu'il fut un des portraitistes les plus achalandés de la fin du règne de Louis XIV et de la Régence. Les esquisses à la sépia ou au bistre de ces albums ont permis à M. Cordey d'identifier quelques-uns de ces portraits, notamment ceux

1. Engerand a publié dans son *Inventaire des tableaux achetés pour le Roi,* p. 611, l'état détaillé de l'atelier de Desportes, acheté en bloc par le comte d'Angiviller pour servir de modèles aux décorateurs de la Manufacture de Sèvres.

de la famille de Noailles, dont Oudry aurait été le peintre attitré. Mais la plupart sont encore à retrouver. Il y a tout lieu de croire que nombre de tableaux qui figurent sous le nom de Rigaud et de Largillierre devront être restitués à Oudry.

Pourquoi abandonna-t-il cette carrière pour devenir le peintre des meutes de Louis XV? Probablement pour les mêmes raisons que son émule Desportes. Le goût de la cour de Versailles et de nom-



Phot. Wallace Collection.

Fig. 66. — Jean-Baptiste Oudry : Chiens et nature morte.
(Wallace Collection, Londres.)

breux princes étrangers pour les sujets de vénerie lui permettait d'escompter des commandes plus lucratives. La Suède, l'Allemagne se disputaient ses ouvrages: Vers 1732, le grand-duc de Mecklembourg, Christian-Ludwig, chasseur non moins fervent que Louis XV, lui adressa une première commande de quatre tableaux, qu'il renouvela plusieurs fois par la suite. En 1750, il lui achète en bloc une suite d'animaux, qu'un client lui avait laissée pour compte, et à sa mort il prélève encore un lot de dix-huit peintures qui viennent grossir les collections de Schwerin.

En 1726, Oudry avait été nommé dessinateur et peintre de la manufacture de tapisseries de Beauvais; il s'engageait à fournir tous les ans « six tableaux de trois à quatre pieds de hauteur, finis et de composition nouvelle, pour servir de modèles à faire les patrons d'une tenture de

tapisserie de dix-huit aunes ». En 1733, il prit la direction de l'entreprise à laquelle il ne fournit pas moins de quarante tableaux répartis en six tentures : les *Chasses nouvelles*, les *Amusements champêtres*, les *Comédies de Molière*, les *Métamorphoses d'Ovide*, les *Verdures fines* et les *Fables de La Fontaine*. Pendant dix ans, de 1726 à 1736, la manufacture de Beauvais fut vraiment, comme disait Voltaire, « le royaume d'Oudry ». Sa contribution ne devait être dépassée que par celle de Boucher.

Les Gobelins lui demandaient également des modèles. C'est pour la Manufacture Royale qu'il composa les cartons de la fameuse tenture des *Chasses de Louis XV*, tissée de 1734 à 1745. Elle se compose de neuf pièces qui, à l'exception des Rochers de Franchard, ont toutes pour décor la forêt de Compiègne. Ce sont : le Rendez-vous au Puits du Roi, la Mort du cerf aux étangs de Saint-Jean, la Chasse au cerf à la vue de Compiègne, le Limier, le Relais, la Meute des chiens courants, la Curée du cerf et le Forhu (curée des jeunes chiens).

Tous ces tableaux de chasse, tous ces cartons de tapisseries, auxquels il faudrait ajouter les deux cent soixante-seize dessins au crayon noir rehaussé de blanc (Anc. Coll. Louis Rœderer, Reims) qu'il exécuta pour l'illustration des *Fables de La Fontaine*, attestent des dons remarquables de paysagiste. « Les dimanches et les fêtes, raconte son biographe l'abbé Gougenot, son principal amusement était d'aller dans la forêt de Saint-Germain ou à Chantilly, étudier le paysage, les troncs d'arbres, les plantes, les horizons. Il n'allait jamais à la campagne, qu'il ne portât avec lui une petite tente sous laquelle il dessinait et même peignait des paysages. » Il nous a laissé de charmants crayons des jardins d'Arcueil et des environs de Beauvais, qui rivalisent avec les notations colorées de Desportes. C'est dans les études de ces deux grands animaliers, beaucoup plus que dans les tableaux arrangés des paysagistes professionnels, comme les Patel ou Jean Forest, qu'il faut chercher les vraies origines de l'école française de paysage.

II. — WATTEAU ET SON ÉCOLE

1. WATTEAU

Après avoir été très apprécié par ses contemporains, aussi bien en France qu'en Prusse et en Angleterre, Antoine Watteau, victime de la réaction classique, a été pendant plus de cent ans, de M. de Jullienne aux frères de Goncourt, le plus méconnu de tous nos peintres. Voltaire et Diderot ne le prennent pas au sérieux et le considèrent

comme un petit maître. « Watteau, tranche Voltaire dans *Le Temple du Goût*, a réussi dans les petites figures, qu'il a bien groupées mais il n'a jamais rien fait de grand; il en était incapable. » Et, dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot profère cette énormité : « Je donnerais dix Watteau pour un Téniers ».

Les connaisseurs et les critiques d'art professionnels ne le comprennent pas davantage. Dézallier d'Argenville, déplorant qu'il n'ait pas composé de tableaux d'histoire, écrit dédaigneusement : « Le goût qu'il a suivi est proprement celui des bambochades ». Caylus, qui lui reproche pédantesquement son ignorance de l'anatomie, le tient pour « incapable de peindre ni de composer rien de héroïque ni d'allégorique, encore moins de rendre les figures d'une certaine grandeur ».

A l'École des Beaux-Arts, les élèves de David s'amusaient à cribler de boulettes de mie de pain l'*Embarquement pour Cythère*, qui, soit dit en passant, serait, sans l'appoint providentiel de la donation Lacaze, le seul Watteau du Louvre. Le *Gilles* — un des plus beaux tableaux du monde — resta longtemps invendable chez un marchand qui avait griffonné à la craie sur la toile ces vers de mirliton :

Que Pierrot serait content
S'il avait l'art de vous plaire.

Le plaidoyer des Goncourt l'a bien vengé de ces dédains. Le deuxième centenaire de la mort de Watteau, qui vient d'être célébré en 1921, a été une apothéose. Ce « petit maître », ce « peintre de bambochades » est aujourd'hui unanimement admiré comme l'égal d'un Poussin et d'un Delacroix, c'est-à-dire comme l'un des plus grands peintres-poètes de l'école française.

Avant d'aborder son œuvre, il est nécessaire de rappeler les principales circonstances de sa vie, telle qu'elle nous a été contée par ses biographes : son ami, M. de Jullienne, « propriétaire des manufactures de draps fins et écarlates des Gobelins », qui lui éleva le plus durable monument en publiant son œuvre gravé, le marchand Gersaint, Mariette, Dézallier d'Argenville et surtout le comte de Caylus, qui prononça, en 1748, son éloge à l'Académie.

Jean-Antoine Watteau — ou plutôt *Wateau*, si l'on adopte l'orthographe la plus usuelle au XVIIIe siècle[1] — était né à Valenciennes, en 1684, six ans après la paix de Nimègue, qui rattacha cette ville du Hainaut au royaume de France. Ce n'est donc pas un Flamand ni même un demi-Flamand, comme on le dit trop souvent par une extension abu-

1. C'est l'orthographe qu'on relève sur son acte de naissance, celle du peintre lui-même au bas de son acte de réception à l'Académie et de sa quittance au duc d'Orléans. Elle est donc beaucoup plus fondée que l'orthographe actuelle avec deux *t*.

sive de ce terme : c'est un pur *Wallon* ou plus précisément un Hennuyer de langue française comme le vieux maître tournaisien Roger de la Pasture, comme ses compatriotes Froissart et Carpeaux.

Rien ne révèle mieux, ainsi que l'a noté Séailles, l'insuffisance de la théorie déterministe du milieu que les contradictions qu'on observe entre la vie et l'œuvre de Watteau. « A ne consulter que ses œuvres, qui s'aviserait de le faire naître en 1684, qui devinerait que, des trente-sept années de sa trop courte vie, trente et une se sont écoulées au milieu des tristesses de la fin du règne de Louis XIV ? » Et pareillement qui soupçonnerait que ce maître des élégances françaises était le fils d'un maître couvreur, que ce Parisien raffiné était né aux confins des Flandres, que ce peintre voluptueux de Fêtes galantes était un hypocondre? Pour résoudre cette apparente antinomie, il faut méditer la confidence de Caylus : « Parfois, loin de toute importunité, ce Watteau si sombre, si atrabilaire, si timide et si caustique, n'était plus que le *Watteau de ses tableaux*, c'est-à-dire l'auteur qu'ils font imaginer, agréable, tendre et un peu berger. »

Sans exagérer plus que de raison les rapports entre la maladie et le génie, il est certain que toute interprétation de Watteau doit partir de ce fait qu'il était phtisique. Interrogez son portrait gravé par Boucher au frontispice des *Figures de différents caractères* : « ce masque inquiet, maigre, nerveux, le sourcil arqué, l'œil noir, grand, remuant, le nez long et décharné, la bouche triste, sèche, avec, des ailes du nez au coin des lèvres, un grand pli de chair travaillant la face », et vous aurez l'intuition de son caractère, avec sa misanthropie, son dégoût de lui-même, son besoin perpétuel de changement, son ardeur inassouvie d'amoureux chétif, « libertin d'esprit, mais sage de mœurs ». Comme tous les grands consomptifs, comme Mozart qui semble avoir mis ses tableaux en musique, il a été affiné, sensibilisé par la tuberculose. Pour reprendre la saisissante formule de C. Mauclair : « En bonne santé il n'eût été peut-être qu'un Lancret. »

Sa formation artistique. — On déplore souvent le mystère qui entoure la vie de Watteau; mais ces détails biographiques n'intéressent que les anecdotiers. L'essentiel pour l'historien est de pouvoir démêler la formation d'un artiste, les influences qu'il a subies, les apports successifs dont se compose sa personnalité. Or la formation de Watteau est tout à fait limpide ; elle se réduit en somme à trois éléments : l'apprentissage chez Gillot et Audran, la découverte de Rubens à la Galerie du Luxembourg, de Véronèse dans le Cabinet Crozat.

Claude Gillot, son premier maître, était un dessinateur plein de fantaisie et de verve, féru de théâtre et spécialement des arlequinades du

théâtre italien. C'est chez lui qu'il « se débrouilla »; mais il dut apprendre ailleurs son métier de peintre; car Gillot était un très médiocre praticien. Il le quitta pour passer chez Claude Audran, neveu du célèbre graveur Gérard Audran, qui avait la réputation d'être « un des premiers dessinateurs pour les arabesques et les grotesques ». Sur les murs de la Ménagerie de Versailles, du château de Meudon et du château de La Muette, sur les tapisseries des *Portières des Dieux* et des *Douze mois*, l'habile décorateur enroulait avec une ingéniosité sans pareille, dans le goût des Loges du Vatican, de légers rinceaux encadrant des médaillons en camaïeu. Ce fut pour Watteau une excellente école : « C'est là, dit Caylus, qu'il forma son goût pour l'ornement et qu'il acquit une légèreté de pinceau qu'exigent les fonds blancs sur lesquels s'exécutaient ces ouvrages. »

Audran était depuis 1704 concierge — nous dirions aujourd'hui, en style plus noble, conservateur — du Luxembourg. La Galerie Médicis faisait partie de son domaine. Watteau se l'appropria. Rubens devint son dieu, son véritable maître. Il le copie avec ferveur : parmi ses soixante-deux dessins du British Museum, une feuille d'études illustre le *Règne de Marie de Médicis*; sur une sanguine du Louvre tournoient des couples de la *Kermesse*. Cette admiration persista jusqu'à la fin de sa vie : avec quelles effusions touchantes il remercie l'abbé de Noirterre qui lui avait offert une petite toile de Rubens! « Depuis ce moment où je l'ai reçue, je ne puis rester en repos et mes yeux ne se lassent pas de se retourner vers le pupitre où je l'ai placée comme dessus un tabernacle. »

Watteau ne fit point le voyage d'Italie : le prix de Rome fut décerné à un rival obscur. Mais, de même qu'il avait pu sans quitter Paris s'enivrer du génie de Rubens dans la Galerie du Luxembourg, il lui suffit de passer les ponts pour trouver dans les cartons du Cabinet Crozat la quintessence de l'art vénitien. Dans son hôtel de la rue Richelieu, à l'angle du Boulevard, Pierre Crozat, dit « le pauvre », avait accumulé plus de deux cents feuilles de croquis de Titien et de Véronèse. Watteau, logé dans l'hôtel dont il décora la salle à manger, put savourer à loisir ce régal. L'*Antiope* du Louvre, l'*Amour désarmé* de Chantilly montrent combien il se pénétra à ce moment de l'idéal des Vénitiens. Mais son génie était déjà beaucoup trop mûri pour se satisfaire de pastiches. De la fantaisie de Gillot et d'Audran, de la fougue de Rubens, de l'élégance de Véronèse il composa un bouquet dont personne encore n'avait respiré le parfum.

Sa technique. — Bien que Watteau emprunte à Rubens quelques-unes de ses recettes, sa technique et sa méthode de travail sont très personnelles.

Ses dessins ont toujours été considérés par les connaisseurs comme la fleur de son œuvre. D'Argenville en analyse assez bien les procédés : « Le crayon rouge était celui dont il se servait le plus souvent sur du papier blanc afin d'avoir des contre-épreuves, ce qui lui rendait son sujet des deux côtés. Beaucoup de ses dessins sont traités aux deux crayons de pierre noire et de sanguine qu'il employait dans les têtes, les mains et les chairs; quelquefois les trois crayons étaient mis en usage; parfois il se servait de pastel, de couleurs à l'huile, à gouache, enfin



Phot. Giraudon.

Fig. 67. — Antoine Watteau : Feuille d'études.
(Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Paris.)

tout lui était bon, excepté la plume, pourvu que cela fît l'effet qu'il souhaitait. »

Ce procédé des trois crayons, du *dessin peint*, qui remplace au XVIIIe siècle les ternes dessins à la pierre noire où les rehauts de craie ne servaient qu'à accuser les reliefs, sans les éclairer, on peut déjà le trouver chez ses prédécesseurs, Ch. de La Fosse et Antoine Coypel. Mais Watteau a su en tirer un parti tout nouveau. Sous ses doigts de magicien les matières se transforment. « C'est de la sanguine qui contient de la pourpre, c'est du crayon noir qui a un velouté à nul autre pareil, et cela, mélangé de craie, avec la pratique savante et spirituelle de l'artiste, devient sur du papier chamois de la chair blonde et rose. »

Ces dessins constituaient pour Watteau une sorte de répertoire où il puisait pour composer ses tableaux. « Il avait coutume, dit Caylus, de dessiner ses études dans un livre relié, de façon qu'il en avait toujours

un grand nombre sous sa main. Quand il avait envie de faire un tableau, il en formait des groupes, le plus souvent en conséquence d'un paysage qu'il avait conçu ou préparé. »

C'est sa propre méthode de travail qu'il recommandait à Lancret : « Il lui conseilla d'aller dessiner aux environs de Paris quelques vues de paysages, de dessiner ensuite quelques figures et d'en former un tableau de son imagination et de son choix. » Méthode dangereuse pour le commun des peintres qui ne sauraient combiner avec ces études que de laborieuses mosaïques, excellente pour Watteau qui réussit à harmoniser si bien les différents éléments de ses tableaux que les figures semblent naître du paysage. Cependant il faut convenir que ses compositions, dont il n'arrêtait jamais l'esquisse, sont quelquefois un peu lâches et que ce procédé entraîne une certaine uniformité par la répétition fréquente des mêmes types.

Ce que ses contemporains blâmaient déjà à bon escient, c'est une certaine malpropreté de pratique, qui a fait tourner ses couleurs. « Pour accélérer l'exécution, il aimait à peindre à gras. Rarement il nettoyait sa palette. Son pot d'huile grasse dont il faisait un si grand usage était rempli d'ordures et de poussière et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortaient de ses pinceaux à mesure qu'il les y trempait. » Le résultat de cette négligence est que beaucoup de ses paysages se sont enténébrés et ont fâcheusement poussé au noir.

L'œuvre de Watteau. — Peut-être ces remarques préliminaires ne sont-elles pas inutiles pour comprendre l'œuvre si abondante et si prodigieusement variée de ce malade qui a vécu dans une véritable fièvre de travail. S'il n'a fait que toucher en passant à la « grande peinture » religieuse ou historique, s'il n'a été qu'un portraitiste occasionnel, il a été un peintre exquis d'*arabesques*, de *scènes militaires*, de *scènes de théâtre*, de *fêtes galantes*.

Bien qu'il fût croyant et suivît les offices de Saint-Germain-l'Auxerrois, la peinture religieuse n'était pas son fait. On pourrait rayer de son œuvre, sans grand dommage, la *Sainte Geneviève* qu'on lui attribue à Saint-Médard, paroisse de son ami Jullienne, dans le quartier des Gobelins, ou la petite *Sainte Famille*, émigrée en Russie au château de Gatchina, qu'il offrit en échange d'une esquisse de Rubens. Nous ne connaissons plus que par la gravure de Larmessin son carton de *Louis XIV mettant le cordon bleu au duc de Bourgogne*, destiné à compléter la célèbre tenture de l'*Histoire du Roi*, que Le Brun avait laissée inachevée : mais l'estampe suffit pour nous convaincre qu'il n'avait aucune vocation pour le métier d'historiographe.

Par contre il y avait en Watteau l'étoffe d'un grand portraitiste, et il est infiniment regrettable que des œuvres comme *Antoine de la Roque*

appuyé sur sa béquille d'invalide, *M. de Jullienne* jouant du violoncelle dans un parc, à côté de l'artiste en train de peindre, *Mme Gersaint en habit de chasse*, la *Famille de Gersaint en habit de bal* ne nous soient plus connues que par des gravures ou des catalogues de ventes. On remarquera que tous ces portraits sont des portraits intimes. Watteau n'était pas, comme Largillierre ou Rigaud, un portraitiste professionnel : il n'a peint que lui-même et quelques amis. De là le caractère de simplicité sans apprêt, l'absence de convention et de manière qui caractérisent ces ouvrages. Nous pouvons en juger au Musée de Valenciennes par son magnifique portrait du sculpteur *Antoine Pater* : le seul qui soit indiscutablement authentique[1]. Rien de plus franc, de plus brutal dans sa construction que le masque de ce vieil artisan bougon et renfrogné, au front plissé, aux sourcils broussailleux, auquel Watteau a donné comme attribut, assez irrévérencieusement, la tête de Junon, sur laquelle s'évertue son *Singe sculpteur* du Musée d'Orléans. L'esquisse d'une tête de vieillard chauve et barbu, entrée au Louvre en 1921, où M. Jamot propose de reconnaître un portrait du D[r] Mead peint par Watteau pendant son séjour à Londres, soulève un problème d'attribution et d'identification difficile à résoudre.



Phot. Brunner.

FIG. 68. — Antoine Watteau : Le sculpteur Antoine Pater.

(Musée de Valenciennes.)

ARABESQUES. — « Ses premiers ouvrages, dit un de ses biographes, consistent en petites figures qu'il a faites dans les plafonds de Claude Audran et en plusieurs Chinois peints dans les lambris du château de la Muette. » Malheureusement cette partie de son œuvre a complètement sombré. Nous ne connaissons plus ses *Chinoiseries* de

1. M. Hénault a retrouvé le testament de Marie-Marguerite Pater léguant à son neveu en 1764 « les portraits de ses père grand et mère grande, *dont l'un peint par Watteau..* »

Signalons que deux magnifiques portraits d'homme, dans la Collection Groult et la Collection Maurice de Rothschild, sont attribués, sans preuves, à Watteau.

La Muette que par les gravures de Boucher, de Jeaurat et d'Aubert. On s'est demandé quelles étaient les sources de ces spirituelles décorations. Watteau avait fait des études d'après nature, comme le prouve son portrait du *Chinois T'sao* à l'Albertina de Vienne. Mais il s'est surtout inspiré des documents rapportés par les Jésuites, notamment par le P. Bouvet qui avait offert en 1697 à Louis XIV de la part de l'empereur de la Chine quarante-neuf volumes de dessins chinois et qui avait publié sous le titre de *L'Estat présent de la Chine* un recueil de planches représentant des costumes, depuis l'empereur en habit de cérémonie jusqu'au simple bonze. Les *chinoiseries* sont presque toujours associées aux *singeries*. Toutefois les fameuses *Singeries* de Chantilly ne sont pas, comme on l'a cru longtemps, de Watteau, mais de Christophe Huet.

SCÈNES MILITAIRES. — Les peintres de batailles ou bataillistes, si l'on peut employer ce terme barbare, se partageaient avant Watteau entre deux écoles. L'école flamande, illustrée par Van der Meulen et les Martin, excellait à dessiner d'amples panoramas de villes assiégées, avec, au premier plan, sur un tertre, un état-major empanaché; mais « elle ne savait pas tuer son homme ». L'école italienne, issue de Salvator Rosa et représentée en France par le Provençal Joseph Parrocel, prétendait au contraire évoquer la mêlée furieuse des combattants frappant d'estoc et de taille.

Les petites scènes militaires peintes par Watteau à l'époque de Denain et de Malplaquet échappent aussi bien à la formule de Van der Meulen qu'à celle de Parrocel : c'est la guerre vue sous un autre angle. Rien d'héroïque ni de tragique ; ni sièges, ni chocs de cavalerie, mais des marches, des cantonnements, des scènes de bivouac, avec leur pittoresque pêle-mêle de traînards, de maraudeurs, de vivandières et de gourgandines. Ce n'est pas ainsi que l'imagination se représente les soldats de Villars. Et cependant rien de plus véridique que ces menus tableaux intitulés : *Le départ de troupes* (Collection Edmond de Rothschild), *L'escorte d'équipages*, *Le camp volant*, *Les délassements* et *Les fatigues de la guerre* (Musée de l'Ermitage), *Le détachement faisant halte*, *La recrue allant joindre le régiment*[1]. Il n'est pas de meilleure illustration de cette triste guerre de la Succession d'Espagne, qui assombrit la vieillesse du Grand Roi.

SCÈNES DE THÉATRE. — C'est sans doute de Gillot que Watteau tenait son goût pour le théâtre et surtout pour les comédiens italiens qui, proscrits par Louis XIV, reparurent en 1716 après vingt ans d'exil. Tous les personnages de la Commedia dell'Arte passent et repassent dans son œuvre, tantôt isolés comme dans le *Mezzetin* de l'Ermitage et le *Pierrot*

1. Recrue a ici un sens collectif. C'est une file de soldats harassés piétinant dans la boue derrière l'officier qui les conduit, monté sur une haridelle.

du Louvre, tantôt groupés comme dans les pendants du Musée de Berlin où l'*Amour au Théâtre italien* fait la nique à l'Amour empanaché du *Théâtre français*. Observons qu'à la différence de Lancret ou de Coypel, Watteau n'illustre jamais une scène du répertoire : il ne retient que les figurants et leurs défroques.

Le Louvre possède le chef-d'œuvre de ce genre : le fameux *Gilles* ou plutôt le *Pierrot* de la Collection Lacaze, tableau d'une dimension exceptionnelle, qui montre que Watteau, contrairement à ce que croyaient



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 69. — Antoine Watteau : Le Camp volant.
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

Voltaire et Caylus, était capable de peindre de grandes figures. Chose curieuse, cet ouvrage capital n'est mentionné nulle part au XVIIIe siècle : son authenticité n'est cependant pas douteuse ; car la Colombine du second plan est gravée dans le recueil de Jullienne. D'ailleurs la qualité de la peinture est telle qu'on ne saurait l'attribuer à aucun autre maître. Coiffé du serre-tête traditionnel et d'un feutre gris, Pierrot, tout de blanc vêtu, se tient debout, les bras collés au corps, sur un tertre derrière lequel dévale la troupe moqueuse de ses camarades : le docteur à califourchon sur un âne, Colombine et Mezzetin. La blancheur immaculée de son costume de satin, avivée seulement par les bouffettes roses des escarpins, se dore sous la lumière et se marie par de délicats reflets aux tons du paysage.

FÊTES GALANTES. — C'est ainsi que les Procès-Verbaux de l'Académie désignent le *Pèlerinage à l'île de Cythère*, le morceau de réception présenté par Watteau en 1717 : source d'un genre entièrement nouveau dont Pater et Lancret allaient exploiter le succès et qui exprime merveilleusement l'idéal de la société française sous la Régence.

Des scènes de comédie aux Fêtes galantes, la transition est presque insensible. Nous y retrouvons le même dédain du sujet anecdotique. Tous les titres sous lesquels nous connaissons ces tableaux : *La Fête d'amour*, *Les Champs-Élysées*, *Les Amusements champêtres*, ont été inventés par les graveurs. Watteau n'en cherchait pas si long. Sur une quittance du duc d'Orléans que nous avons conservée, il signe un reçu pour *un tableau qui représente un jardin avec huit figures*. Caylus n'arrivait pas à s'expliquer « ces peintures sans prétexte et sans intention, sans autre raison d'être qu'une disposition momentanée de l'âme » ; il demande une intrigue et un scénario à ce qui n'est qu'un groupement de motifs pittoresques, une musique.



Phot. Anderson.

FIG. 70. — Watteau : La Toilette.
(Wallace Collection, Londres.)

Dans ces Fêtes galantes, il n'y a pas trace de libertinage. Ce sont les imitateurs de Watteau qui introduiront ce piment. Sa sensualité, toujours voilée de mélancolie, est aussi loin de la franche gaillardise de Frago que des polissonneries sentimentales de Greuze. Les nus sont très rares dans son œuvre ; on n'en pourrait citer que deux ou trois, d'ailleurs exquis : la *Diane au bain* (Collection Groult), la *Toilette* (Wallace Collection) et son pendant, le *Lever*, qui est la perle de la collection de la Princesse de Poix.

Parfois Watteau nous présente un de ses personnages à part comme le Mezzetin et le Pierrot de sa troupe de comédiens : témoins l'*Indifférent* ou la *Finette* du Louvre, pimpantes poupées de satin aux reflets changeants. Mais le plus souvent il les groupe à l'ombre de grands arbres frissonnants ou devant les frondaisons rousses d'un parc automnal (*Assemblée dans un parc*).



Phot Hanfstangl

WATTEAU._LES AMUSEMENTS CHAMPÊTRES

(Wallace Collection. Londres)

Librairie Armand Colin Paris

La musique est, avec l'amour, la principale occupation de ces personnages de féerie. Watteau fut de tous nos peintres le plus sensible aux sortilèges de la musique. En feuilletant son œuvre, on croit entendre un concert en sourdine de flûtes, de guitares et de luths. Parmi les plaisirs de la vie, il n'a garde d'oublier la noble consolatrice et inspiratrice. Son pinceau s'accordait spontanément, comme dans le tableau où il s'est représenté près de son ami jouant de la basse de viole, avec l'archet des musiciens.

Ces *Champs-Élysées*, ces *Amusements champêtres*, où reparaissent avec



Phot. Alinari.

Fig. 71. — Antoine Watteau : Assemblée dans un parc.

(Musée du Louvre.)

quelques variantes les mêmes figures empruntées aux cahiers de dessins, risqueraient de paraître un peu monotones sans les verdures qui forment un décor toujours changeant. Tout en étant « composés », ces paysages ne sont pas de pure fantaisie. Bien que Watteau ne nous ait pas laissé, comme Desportes et Oudry, des études directes faites d'après nature, nous savons en effet qu'il profita de son apprentissage chez Audran non seulement pour étudier les Rubens de la Galerie Médicis, mais pour dessiner les arbres du jardin du Luxembourg « qui, brut et moins peigné que ceux des autres maisons royales, lui fournissait des points de vue infinis ». Plus tard il s'inspira du parc de la maison de plaisance que Crozat avait achetée aux héritiers de Le Brun à Montmorency.

La somme de toutes ces études, de toutes ces rêveries, la quintessence des Fêtes galantes, c'est l'*Embarquement pour Cythère*. Grâce aux pénétrantes recherches de Louis de Fourcaud, qui s'est ingénié à trouver des rapprochements entre l'œuvre de Watteau et la littérature dramatique du temps, nous connaissons la genèse de ce chef-d'œuvre. Le germe est une comédie de Dancourt : *Les Trois Cousines*, qui faisait fureur en 1702. L'un des épisodes de cette pièce mêlée de chansons était précisément un



Phot. Giraudon.

FIG. 72. — Antoine Watteau : L'Embarquement pour Cythère, 1717.
(Musée du Louvre.)

pèlerinage à Cythère, où trois jouvencelles se laissent entraîner par leurs galants qui les encouragent en chantant :

Venez dans l'île de Cythère
En pèlerinage avec nous.
Jeune fille n'en revient guère
Ou sans amant ou sans époux.

Séduit par la grâce rieuse de Charlotte Desmares, la nièce de la Champmeslé, qui jouait un rôle de pèlerine, Watteau crayonna son portrait. Peu à peu sa pensée se cristallisa. La première phase est marquée par l'*Ile de Cythère* (Collection Heugel), qui n'est guère que l'illustration de la comédie ; la seconde, par le *Bon Voyage* résumé par un seul couple : la jeune femme qui hésite et le pèlerin suppliant, mais où la scène est déjà transposée dans le mode lyrique. L'esquisse du Louvre, présentée à l'Académie en 1717, serait la troisième étape. Une quatrième fois, dans

le tableau de Berlin, peint pour Jullienne et vendu plus tard à Frédéric II, Watteau reprit ce thème en l'étoffant, en l'amplifiant encore, mais peut-être au détriment de son charme poétique.

Le rythme adorable de cette composition lentement mûrie est un enchantement. Comme l'a très bien noté Rodin dans ses *Entretiens sur l'art*, Watteau nous fait assister au déroulement d'une action qui part du premier plan à droite pour aboutir au fond à gauche. La première jeune femme, qu'un petit Amour tire par le bas de sa robe pour l'inviter à être moins insensible, semble rebelle aux implorations de son adorateur agenouillé ; la seconde, déjà à demi conquise, accepte la main qu'on lui tend pour se relever ; la troisième, debout, se laisse emmener par son amant qui la prend par la taille. Les autres couples, descendus sur la grève, se poussent en riant vers la nef dorée autour de laquelle voltige un essaim d'Amours. Ainsi la peinture, qui semble condamnée à ne représenter qu'un moment de la durée, nous donne l'illusion d'un mouvement continu.

Mais comment exprimer la poésie qui se dégage de cette vivante arabesque d'amoureux enlacés ? C'est un mélange de réalité et de rêverie, de volupté et de mélancolie. Ces pèlerins savourent lentement la délicieuse ivresse du désir, comme s'ils redoutaient les inévitables déceptions de l'amour satisfait. Cette île enchantée vers laquelle ils se dirigent deux par deux, l'atteindront-ils jamais ? Ces rivages vaporeux, inconsistants, ne vont-ils pas se dérober, s'évanouir devant eux comme les nuages irisés qu'un coup de vent dissipe? N'importe, ces passagers chimériques auront connu au moins l'illusion du bonheur, plus enviables mille fois que les solitaires qui, comme Watteau lui-même, demeurent sur la rive et ne s'embarquent pas.

L'ENSEIGNE DE GERSAINT. — Avec l'*Enseigne de Gersaint* nous retombons du rêve dans la réalité. L'on sait dans quelles conditions Watteau peignit ce suprême chef-d'œuvre. Il rentrait de Londres, où il était allé se soigner et peut-être gagner quelque argent, plus malade que jamais, les poumons rongés par « le mauvais air » et « la vapeur du charbon de terre, fort dangereuse pour les poitrinaires ». A son retour, il demanda au marchand de tableaux Gersaint, qui tenait boutique sur le Pont Notre-Dame, à l'enseigne du Grand Monarque, de peindre le *platfond* de son magasin, c'est-à-dire un tableau destiné à être accroché sous l'auvent. Il le brossa de verve en quelques séances « pour se dégourdir les doigts ».

Le sujet était tout indiqué. C'est une vue de la boutique de Gersaint. Une grande pièce carrée, toute tapissée de tableaux : à droite, des vendeuses qui, debout derrière leur comptoir, font l'article aux clients ; à gauche, des emballeurs qui « encaissent » soigneusement avec des bottes

de paille un portrait de Louis XIV ; d'un côté, la vente, de l'autre, l'expédition.

« L'on sçait, raconte Gersaint, la réussite qu'eut ce morceau ; le tout était fait d'après nature ; les attitudes en étaient si vraies et si aisées, l'ordonnance si naturelle, les groupes si bien entendus qu'il attirait les yeux des passants et même les plus habiles peintres vinrent à plusieurs fois pour l'admirer. »

Cette enseigne était trop tentante pour rester longtemps sur le Pont Notre-Dame. Elle passa entre les mains de Jullienne, qui s'en dessaisit vers 1747 en faveur du roi de Prusse Frédéric II : un document la signale en 1760 au château de Charlottenburg, coupée en deux morceaux formant pendants. Elle est aujourd'hui au Musée de Berlin, mais non exposée jusqu'à ce qu'on ait tranché la question de savoir si elle appartient à l'État prussien ou s'il faut la considérer comme propriété personnelle de l'ex-empereur Guillaume II.

Quelques critiques ont prétendu que l'exemplaire de Berlin n'était qu'une copie et que l'original — ou plutôt un fragment de l'original — se trouvait à Paris, dans la collection de M. Léon-Michel Lévy. Le meilleur moyen de trancher cette querelle serait de confronter les deux répliques qu'on a pu voir l'une à l'Exposition de Paris en 1900, l'autre à l'Exposition de Berlin en 1910, mais jamais ensemble. Ce qui ne fait aucun doute, c'est que l'exemplaire de Berlin est d'une telle qualité d'exécution, d'une telle franchise de facture que l'hypothèse d'une copie par Lancret ou Ph. Mercier ne paraît guère admissible. Comme l'écrit très justement M. Alfassa, qui a soumis ce problème à une critique serrée, ce tableau merveilleux tient dans l'œuvre de Watteau une place analogue à celle qu'occupent dans l'œuvre de Rembrandt et de Vélázquez le *Portrait de famille* de Brunswick ou les *Ménines*.

Après avoir langui encore quelques mois, le grand artiste s'éteignit le 18 juillet 1721 à Nogent-sur-Marne : il avait trente-sept ans. Que de chefs-d'œuvre il aurait pu créer encore après le *Pierrot*, l'*Embarquement*, l'*Enseigne* !

Sa mort prématurée est peut-être la perte la plus irréparable qu'ait subie l'art français. Eugène Delacroix, ce Rubens fiévreux avec lequel il présente tant d'affinités et à qui la destinée laissa heureusement plus de temps pour se réaliser, définissait en deux mots l'œuvre de Watteau : « Venise et la Flandre s'y trouvent réunies ». Rien de plus vrai, mais à condition d'ajouter que, de ces éléments empruntés à Rubens et à Véronèse, il a extrait un art essentiellement français, avec tout ce que ce mot comporte d'élégance spirituelle et de séduction.




Phot. Braun et Cie.

FIG. 75. — ANTOINE WATTEAU : L'ENSEIGNE DE GERSAINT, 1720.

(Musée de Berlin.)

2. L'ÉCOLE DE WATTEAU

Son influence a été prodigieuse. On peut dire qu'il donne le coup de grâce à l'école italianisante de Versailles, au style solennel et emphatique de Le Brun, et qu'il imprime à la peinture française une orientation nouvelle. Jusqu'à la réaction classique de David, il restera l'inspirateur de l'école française.

Parmi les artistes de sa lignée, il y a lieu de distinguer ses élèves ou imitateurs directs, — ses disciples du second degré, — et enfin les étrangers.

1. — Élèves et imitateurs de Watteau. — Au premier rang des petits maîtres qu'on appelle avec quelque malignité « les singes de Watteau » se détachent Pater et Lancret.

Jean-Baptiste Pater (1696-1736) est le seul qui mérite à proprement parler le titre d'élève de Watteau. Fils du sculpteur valenciennois Antoine Pater, il fut de bonne heure confié à son illustre compatriote. Mais celui-ci était d'un caractère trop impatient « pour se pouvoir prêter à la faiblesse et à l'avancement d'un élève ». Rebuté, le jeune apprenti revint à Valenciennes, où il eut maille à partir avec le prévôt et les échevins pour avoir « fraudé l'art des peintres », c'est-à-dire pour avoir exercé son métier sans l'agrément de la corporation.

Sur la fin de ses jours, Watteau se fit scrupule de n'avoir pas rendu justice aux dispositions de Pater. « Il le fit venir à Nogent pour réparer le tort qu'il lui avait fait en le négligeant et pour qu'il pût profiter des instructions qu'il était encore en état de lui donner. Il le fit travailler devant lui et lui abandonna les derniers jours de sa vie. Mais Pater ne put profiter que pendant un mois de cette occasion si favorable : la mort enleva Watteau trop promptement. Il m'a avoué depuis, ajoute Gersaint, qu'il devait tout ce qu'il savait à ce peu de temps qu'il avait mis à profit. »

De Watteau il s'approprie tout ce qui est communicable, des recettes de métier, mais non pas l'âme. Les strophes lyriques du peintre-poète deviennent chez lui de vulgaires couplets d'opéra-comique : sa volupté mélancolique dégénère en grivoiserie. Plus terre à terre, il s'accroche à l'anecdote, à des textes littéraires comme le *Roman comique* de Scarron ou les *Contes* de La Fontaine, qu'il illustre plaisamment dans une suite de dessins.

Nicolas Lancret (1690-1743), plus âgé que Pater de quelques années, commença par être l'élève de Gillot qu'il quitta sur les conseils de

Watteau. Reçu en 1719 à l'Académie au titre de peintre de Fêtes galantes, il n'a ni l'élégance ni la poésie de son modèle; il est étranger au monde du rêve et de la fantaisie; son dessin, lourd et rond, n'a pas l'aign de Watteau; il se répète sans vergogne, et beaucoup de ses ouvrages sont peints de pratique. Au demeurant, c'est un des meilleurs illustrateurs des mœurs du xviiie siècle. Le *Déjeuner de jambon* (Chantilly), qui faisait pendant, dans la salle à manger des petits cabinets de Versailles où l'on servait les soupers de retours de chasse, au *Déjeuner d'huîtres* de J.-F. de Troy, reste un des modèles de ce genre.

Il avait un goût très marqué pour le théâtre et pour la danse. Il ne nous a pas laissé moins de quatre portraits de *la Camargo*, la célèbre ballerine aux jambes de sylphide, qui « osa la première faire raccourcir les jupes » et que le prince de Ligne appelait « la fille des fées ». Dans les exemplaires de la Wallace Collection, de l'Ermitage et du Musée de Nantes [1], elle danse seule dans le décor d'un parc entre un petit musicien jouant du flageolet et un groupe de symphonistes à demi cachés dans la verdure. Dans le tableau de Potsdam au contraire, elle esquisse un pas de deux avec un cavalier au milieu d'un cercle de spectateurs.



Phot. N. G. of Scotland.

Fig. 74. — Jean-Baptiste Pater : Baigneuses. (National Gallery of Scotland, Édimbourg.)

Le *Mercure de France* (juillet 1731) a pour le louer un mot charmant : « Il a si bien su saisir ce qu'un aussi excellent modèle a d'inimitable que *jamais figure n'a paru plus dansante.* »

C'est d'elle et de sa rivale Mlle Sallé, dont le portrait a malheureusement disparu, que Voltaire disait :

Les Nymphes sautent comme vous
Et les Grâces dansent comme elle.

Un des traits caractéristiques de l'œuvre de Lancret, c'est que beaucoup de ses tableaux se groupent par deux ou par quatre et forment

1. D'après M. Dacier, la peinture originale gravée par L. Cars serait celle de la Wallace Collection.

des pendants ou des cycles. Le Louvre a hérité des *Quatre Saisons* commandées pour le cabinet du roi au château de La Muette. La National Gallery possède les *Quatre Ages*. La gravure a popularisé sa suite des *Jeux* : le Jeu de cache-cache mitoulas, le Jeu de Colin-Maillard, le Jeu de pied de bœuf (c'est celui que nous appelons la main chaude) et le Jeu des quatre coins. Il a également illustré avec agrément quelques contes gaillards du bon La Fontaine : *Le Gascon puni*, *Les troqueurs* (Château de Gatchina).



Phot. Wallace Collection.
FIG. 75. — Nicolas Lancret : Conversation galante.
(Wallace Collection, Londres.)

Pater et Lancret ont été accompagnés ou suivis de beaucoup d'épigones plus obscurs : François Octavien (1682-1740), représenté au Louvre par son morceau de réception : la *Foire de Bezons* ; Philippe Mercier (1689-1760), qui vécut à Londres dans l'intimité de Watteau, grava plusieurs de ses compositions et l'imita si habilement que le Catalogue du Louvre a longtemps attribué au maître de Valenciennes son *Escamoteur*, d'un dessin pourtant si sec, de la Collection Lacaze ; Bonaventure de Bar (1700-1729), qui mourut tout jeune après avoir présenté à l'Académie une *Fête champêtre* dont le sujet et les personnages appartiennent au répertoire de Watteau ; enfin Barthélemy Ollivier (1712-1784), qui propagea son style à la cour d'Espagne, avant de devenir le peintre attitré du prince de Conti, pour lequel il peignit le charmant tableau du Louvre : le *Thé à l'anglaise* servi dans le salon des Quatre-Glaces du Temple en l'honneur d'une audition du jeune Mozart assis au clavecin. Watteau, Mozart : deux noms fraternels qu'on se plaît à trouver ici accordés.

2. — DISCIPLES INDIRECTS. — Ce serait réduire injustement l'influence

de Watteau que de borner son rayonnement à ses imitateurs directs. En réalité presque tous les peintres du XVIIIe siècle sont tributaires de son génie et gravitent autour de lui : Boucher grave aux frais de Jullienne les *Chinoiseries* de La Muette et les *Figures de différents caractères*. Ch. Coypel et J.-F. de Troy, Carle van Loo et Fragonard et tous les spirituels illustrateurs de la seconde moitié du siècle : Cochin et Saint-Aubin, Gravelot et Eisen, Moreau le jeune et Debucourt, se réclament de lui. Charles Parrocel dans son recueil des *Différentes attitudes de la Cavalerie et de l'Infanterie*, son neveu Watteau de Lille prolongent la tradition de ses petites scènes militaires. Et ses inimitables dessins aux trois crayons revivent dans les dessins à la sanguine et à la pierre noire du bonhomme Portail.



Phot. Giraudon.

Fig. 76. — Nicolas Lancret : Le Déjeuner de jambon.
(Musée Condé, Chantilly.)

5. — Peintres étrangers. — L'influence de Watteau déborde largement les frontières. Ph. Mercier la propage en Angleterre, B. Ollivier, en Espagne, et Quillard, en Portugal; Norblin de la Gourdaine l'introduit jusqu'en Pologne, Jean Pillement jusqu'en Russie.

Parmi les peintres étrangers qui ont subi son ascendant et qui parfois l'ont servilement copié, il faut citer, en Allemagne, Dietrich et Chodowiecki, en Espagne, Paret y Alcazar et Goya, en Angleterre, où il fut toujours particulièrement apprécié, Reynolds, Gainsborough, Turner qui prit pour sujet d'un de ses tableaux : *Watteau peignant*. En somme Watteau, créateur de l'école de Paris, qui succède aux écoles d'Anvers et de Venise, domine et féconde toute la peinture européenne du XVIIIe siècle.

III. — DE WATTEAU A BOUCHER

De la mort de Watteau à l'avènement de Boucher, la scène est occupée par des décorateurs et des portraitistes sans personnalité très accusée, mais trop bien doués pour qu'on puisse considérer cette période comme un simple intermède.

Aucun de ces artistes, sans excepter ceux qui parviennent au faîte de la hiérarchie officielle comme les Premiers peintres Lemoine et Charles Coypel ou les directeurs de l'Académie de France à Rome : J.-F. de Troy et Natoire, ne parvient à s'imposer comme chef d'école. Toutefois Lemoine, parmi les décorateurs, Nattier, parmi les portraitistes, peuvent être considérés comme particulièrement représentatifs.

Le caractère le plus frappant de l'art de cette époque est l'influence souveraine du théâtre, qui se traduit chez les peintres d'histoire aussi bien dans le choix des sujets que dans la façon de les traiter et chez les portraitistes par la vogue du portrait mythologique. Il faut ajouter, en ce qui concerne les décorateurs, que la plupart d'entre eux ont déployé plus de talent dans leurs cartons de tapisserie que dans leurs tableaux. Si l'on excepte le plafond du Salon d'Hercule, par Lemoine, qui n'est qu'une tentative isolée, les grandes compositions décoratives ne trouvent plus à se réaliser qu'à Beauvais et aux Gobelins.

1. LES DÉCORATEURS

Les principaux représentants de la « grande peinture » au début du règne de Louis XV sont, par ordre de naissance, J.-F. de Troy, J.-B. van Loo, F. Lemoine, Ch. Coypel et Natoire.

Jean-François de Troy (1679-1752). — Il était fils du portraitiste François de Troy, ce qui facilita beaucoup sa carrière. En 1699, il fut envoyé en Italie par son père et fit un long séjour à Rome et à Pise. Il devait y revenir à la fin de sa vie comme directeur de l'Académie de France à Rome, où il remplaça Wleughels en 1738. Mais sa formation ne fut pas exclusivement italienne. Il professait les mêmes admirations que Watteau : « Je lui ai entendu dire, rapporte le sculpteur Caffieri, qu'il avait toujours regardé Rubens et Véronèse comme ses maîtres, particulièrement le dernier ».

J.-F. de Troy est un talent facile, aimable, souvent séduisant, mais

peu personnel. Dans tous les genres où il s'est essayé, il donne l'impression d'être le reflet d'un de ses confrères. Dans son *Ex-voto à sainte Geneviève*, commandé en 1726 par le Corps de Ville de Paris, il se mesure avec Largillierre qui avait peint trente ans auparavant le même sujet. Il est aisé de comparer les deux œuvres qui sont exposées l'une en face de l'autre dans le vestibule du Petit Palais. La donnée est identique. C'est une composition à deux registres : en bas, les échevins à genoux dans leurs somptueuses robes mi-parties; en haut, une apparition céleste. Même défaut de liaison entre les deux étages : plus d'aplomb, plus d'équilibre chez Largillierre; en revanche le coloris de de Troy est plus chatoyant.



Phot. Giraudon.

Fig. 77. — Jean-François de Troy : Le Déjeuner d'huîtres, 1737.

(Musée Condé, Chantilly.)

L'année suivante, en 1727, il se mesurait avec son rival Fr. Lemoine dans un concours institué par le roi pour exciter l'émulation entre les artistes et tenir lieu du Salon, qui ne devait être rétabli que dix ans plus tard. De Troy présentait le *Repos de Diane*, Lemoine, la *Continence de Scipion*. Le prix fut partagé également entre les deux toiles, qu'on a réunies au Musée de Nancy.

Quelques années plus tard, c'est à Lancret que de Troy lançait un défi en peignant pour les petits appartements de Versailles un *Déjeuner d'huîtres* qui fait pendant au *Déjeuner de jambon*. Les deux tableaux sont à Chantilly.

Ce mimétisme excessif n'empêche pas J.-F. de Troy d'être un très bon peintre, qu'on souhaiterait de voir mieux représenté au Louvre où

l'on ne regarde guère, à la hauteur où ils sont juchés, son *Chapitre de l'Ordre du Saint-Esprit* et son *Évanouissement d'Esther*. Il apparaît plus à son avantage dans les musées de province et de l'étranger.

Marseille possède son grand tableau de la *Peste* (1722), gravé par Thomassin. Angers, sa charmante *Bethsabée au bain* (1727), qui faisait pendant à la *Suzanne* du Musée de Rouen. Un peintre de mœurs d'une rare séduction se révèle dans le *Jeu du pied de bœuf* (la main chaude), spirituellement gravé par Ch.-N. Cochin le père, le *Retour du bal*, gravé par Beauvarlet, et dans deux ravissants tableaux passés en Angleterre : la *Surprise*, du South Kensington Museum, et, à la National Gallery, *Une lecture de Molière* (1740), au milieu d'un cercle de jolies femmes blotties dans de vastes bergères basses, presque sans pieds. M. Brière a signalé en Suisse, au Musée de Neuchâtel, quatre grandes toiles représentant des scènes de l'histoire romaine, exécutées par l'artiste en 1728 pour la galerie de l'hôtel du financier Samuel Bernard, et au Musée de Bâle une *Diane surprise par Actéon* (1734), qui rappelle le *Repos de Diane* du Musée de Nancy.



Phot. Giraudon.

FIG. 78. — Jean-François de Troy : La Toilette d'Esther. 1738.

(Musée du Louvre.)

Les œuvres les plus populaires de J.-F. de Troy sont ses cartons de tapisseries. D'après son biographe, le chevalier de Valory, « sa célérité le fit agréer pour faire des tableaux propres à être exécutés par les Gobelins ». Il commença par composer l'*Histoire d'Esther* en sept tableaux[1], qui furent gravés par Beauvarlet en contre-partie. Le succès de cette tenture détermina le directeur des Bâtiments Orry à lui commander en 1743 l'*Histoire de Jason*, composée également de sept pièces : ce sujet tiré des *Métamorphoses* d'Ovide avait déjà été proposé à Oudry en 1737 pour la manufacture de Beauvais.

1. Deux de ces cartons sont exposés au Louvre; les cinq autres, au Musée des Arts Décoratifs.

Jean-Baptiste van Loo (1684-1745). — Il est le type de ces artistes hybrides et nomades dont le xviii[e] siècle fournit tant d'exemples. Sa famille était d'origine hollandaise, mais son père s'était fixé en Provence, et c'est à Aix qu'il naquit. De 1712 à 1719, il mène une vie errante à Nice, à Gênes, à Rome et à Turin. Il entre au service du duc de Savoie, qui lui fait peindre deux plafonds au château de Rivoli; en 1719, il rejoint à Paris le prince de Carignan qui le loge dans son hôtel de Soissons. A la fin de sa vie, il émigre à Londres où il séjourne quatre ans, de 1738 à 1742. Ses fils passent également à l'étranger : Louis-Michel devient premier peintre du roi d'Espagne, et Charles-Amédée, premier peintre du roi de Prusse.


Phot. Alinari.

Fig. 79. — François Lemoine : Hercule et Omphale, 1724. (Musée du Louvre.)

Jean-Baptiste van Loo est un peu noyé au milieu de cette dynastie d'artistes, dont le plus illustre représentant devait être son frère Carle, plus jeune que lui de vingt ans. Il a pratiqué à la fois la peinture d'histoire et le portrait. Il fut chargé de restaurer à Fontainebleau les fresques du Primatice. Son tableau de l'*Institution de l'Ordre du Saint-Esprit par Henri III* fait pendant, au Louvre, à celui de J.-F. de Troy qui représente le *Premier Chapitre de l'Ordre tenu par Henri IV*. L'Ermitage possède son *Triomphe de Galatée*, que Diderot procura à Catherine II.

François Lemoine[1] (1688-1737). — Le plus brillant décorateur de ce temps est un disciple des Vénitiens. Beau-fils de Robert Tournières, il avait appris le rudiment chez Galloche et les Boullongne. Mais ses véritables maîtres furent Sebastiano Ricci, pasticheur de Véronèse, et

1. Son nom est souvent orthographié Le Moyne; mais la forme Lemoine est préférable, parce qu'elle est la plus usuelle et le différencie de son homonyme le sculpteur Lemoyne.

Antonio Pellegrini, le beau-frère de Rosalba Carriera, qui était venu peindre, en 1720, dans l'hôtel de la Banque Royale de Law (actuellement la Bibliothèque Nationale), « il soffito della gran sala del Missisipi ». Lemoine ne fit que tardivement le voyage d'Italie en 1723 : Pierre de Cortone et Francesco Solimena n'ajoutèrent presque rien à ce que lui avaient enseigné, à Paris même, les décorateurs vénitiens.

Dans ses tableaux de chevalet : l'*Hercule et Omphale* du Louvre (1724), *Persée et Andromède* (Wallace Collection), la *Continence de Scipion* (1727, Nancy), *Vénus et Adonis* (1729, Stockholm), on admire un coloris chaud, des demi-teintes ambrées, des nus pétris de lumière, que Boucher imitera plus tard sans les surpasser. Mais sa grande ambition était de peindre de « grandes machines » décoratives, et c'est là-dessus qu'il convient de le juger.

Bien que le plafond de la Banque Royale eût été commandé à Pellegrini, Lemoine, « toujours porté au grand par l'envie de primer », peignit une esquisse pour cette même galerie. Il n'avait voulu, raconte son biographe Caylus, « que donner des preuves de sa capacité, les répandre par la gravure et faire sentir indirectement qu'il était injuste de donner à des étrangers des ouvrages que les gens de la nation pouvaient exécuter ».

Attentif à chercher les grandes entreprises, il décora, en 1723, pour une somme médiocre, le plafond du chœur de l'église des Jacobins, au faubourg Saint-Germain (c'est l'église actuelle de Saint-Thomas-d'Aquin), et, en 1731, il peignit à fresque une *Assomption* à la coupole de la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice.

Son œuvre maîtresse est, à Versailles, le plafond du Salon d'Hercule, auquel il travailla quatre ans et qui fut découvert, en 1736, en présence du roi. La renommée de ce chef-d'œuvre balança au XVIIIe siècle celle de la fameuse coupole du Val-de-Grâce, célébrée jadis par Molière. « Il n'y a guère dans l'Europe, écrit Voltaire, de plus vaste ouvrage de peinture que le plafond de Lemoine, et je ne sais s'il y en a de plus beau. »

Dans une description qu'il fit distribuer aux gens de la cour, Lemoine prend soin d'expliquer ses intentions. « L'amour de la vertu élève l'homme au-dessus de lui-même et le rend supérieur aux travaux les plus difficiles ; les obstacles s'évanouissent à la vue des intérêts de son roi et de sa patrie. L'apothéose d'Hercule nous a paru propre à développer cette pensée. » Debout dans un char que conduisent des génies, le héros est présenté devant l'assemblée des dieux à Jupiter qui, pour le récompenser de ses travaux, lui donne la déesse de la jeunesse, Hébé.

La difficulté était grande de peindre dans une pièce aux jours faux une composition de cette ampleur, dont l'ordonnance n'est interrompue par aucun membre d'architecture vrai ou supposé. Lemoine réussit à en

triompher. Ce vaste plafond, aux tons clairs, peint à l'huile sur des toiles marouflées, s'harmonisait à merveille avec le grand Cenacolo de Véronèse : le *Repas chez Simon le Pharisien*, qui décorait, dans une riche bordure de Vassé, un des côtés du salon. Mais le moment des grandes peintures était passé. Ce plafond, qui rivalise avec ceux de Le Brun dans la Galerie des Glaces, fait l'effet d'un anachronisme dans le siècle des trumeaux et des dessus de portes.

Ce grand effort valut à Lemoine le brevet de Premier peintre. Mais



Phot. Giraudon.

Fig. 80. — François Lemoine : Esquisse de plafond pour la Banque Royale.
(Musée des Arts Décoratifs, Paris.)

il n'en jouit pas longtemps. Sa raison s'altéra. Quelques mois après, le 4 juin 1737, il se suicidait : on le trouva étendu tout sanglant dans sa chambre, percé de neuf coups d'épée.

Charles-Antoine Coypel (1694-1752). — Sa succession échut à Charles Coypel, héritier d'une dynastie qui avait déjà produit trois peintres de renom : Noël Coypel et ses deux fils, Antoine et Noël-Nicolas (1692-1735). Ce dernier, issu d'un second mariage, appartient à la même génération que son neveu Charles. Il collabora avec le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne, qui a modelé son buste, à la décoration de la chapelle de la Vierge dans l'église Saint-Sauveur. D'Argenville loue la fraîcheur admirable et la légèreté d'exécution de ce décor qui représentait Dieu le

Père dans une gloire. « Les connaisseurs et les plus habiles peintres ont tous admiré la science et l'effet de ce plafond et l'ont estimé le plus savant dans l'art de la perspective qui se voie dans Paris. »

La carrière brillante de Charles Coypel, qui fut successivement Premier peintre du duc d'Orléans et Premier peintre du roi, a rejeté dans l'ombre l'œuvre de son oncle. Il ne fit pas le voyage d'Italie, ce qui lui permit de brûler les étapes. Il avait à peine vingt et un ans lorsqu'il fut reçu, le 31 août 1715, à l'Académie.

Aussi bien doué comme littérateur que comme artiste, il hésita un



Phot. Giraudon.

Fig. 81. — Charles-Antoine Coypel : Persée délivrant Andromède. 1727.
(Musée du Louvre.)

moment entre la vocation d'auteur dramatique et celle de peintre. En 1726, il fit représenter devant le roi les *Folies de Cardenio*, pièce héroï-comique dont le sujet était emprunté à Cervantès. Son théâtre comprend trente et une pièces, presque toutes inédites, dont les manuscrits sont conservés à la Bibliothèque Nationale.

L'insuccès de ses pièces le rejeta vers la peinture. Mais on y retrouve partout l'influence de la scène. Il suffit de voir au Louvre son *Persée délivrant Andromède* (1727) pour se rendre compte du caractère théâtral de ses œuvres où les arrangements, les gestes, les expressions sont empruntés aux comédiens français. On peut dire de lui ce qu'on reprochait déjà à son père : « Grand ami du comédien Baron, il le consultait sur les attitudes qu'il devait donner à ses figures et travestissait les héros de l'antiquité en héros de théâtre ».

Une autre preuve de cette influence est le nombre de ses portraits d'acteurs. Drevet a gravé son pastel d'*Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Cornélie* : les yeux levés au ciel, elle presse sur son sein l'urne cinéraire de Pompée. L'actrice *Charlotte Desmares*, celle-là même qui inspira à Watteau l'*Embarquement pour Cythère*, revit dans un autre portrait gravé par Lépicié. Le Louvre possède un de ces portraits de théâtre : celui du chanteur *Jélyotte*, grimé en femme, avec un semis de mouches assassines sur son visage fardé.

Si ses tableaux sont aujourd'hui peu prisés, sa réputation survit grâce aux cartons de tapisseries qu'il composa pour les Gobelins. La célèbre



Phot. Alinari

Fig. 82. — Charles-Antoine Coypel : Roland ou la Noce d'Angélique. Tenture des *Fragments d'Opéra*.
(Musée du Louvre.)

tenture de *Don Quichotte*, peut-être inspirée par une pièce tirée du roman de Cervantès, avait été commencée par le peintre de fleurs Blain ou Belin de Fontenay, successeur de Jean-Baptiste Monnoyer, et par son père, Antoine Coypel, qui exécuta huit cartons de cette série. C'est seulement à compter du dixième tableau que les paiements sont ordonnancés « au sieur Coypel fils ». Les originaux sont conservés au château de Compiègne, et la suite gravée a été publiée chez Louis Surugue. Comme dans les *Portières des Dieux*, d'Audran, les scènes sont de dimensions très réduites, et les bordures forment la partie la plus importante de la tapisserie.

L'admirable tenture des *Fragments d'Opéra*, tissée de 1733 à 1741, se compose de quatre pièces dont les sujets sont empruntés à des opéras de Quinault : Roland ou la Noce d'Angélique et trois scènes de l'histoire d'Armide : l'Évanouissement d'Armide, la Destruction du palais

d'Armide et le Sommeil de Renaud. La tenture offerte, en 1765, par Louis XV au marquis de Grimaldi, ambassadeur d'Espagne, décore aujourd'hui l'hôtel du baron Henri de Rothschild.

Au moment du mariage du dauphin avec Marie-Josèphe de Saxe, en 1747, une troisième suite de quatre modèles de tapisserie fut commandée à Coypel pour la décoration du cabinet de la reine de Pologne, à Dresde : c'est ce qu'on appelle la *Tenture de Dresde*. Ces *Scènes d'opéra, de tragédie et de comédie* sont empruntées à l'*Alceste* de Quinault, à la *Rodogune* de Corneille et au *Bajazet* de Racine, à la *Psyché* de Molière.

Ainsi, d'un bout à l'autre de son œuvre, Charles Coypel nous apparaît comme l'exemple le plus frappant de cette pénétration intime de la peinture et du théâtre qui caractérise l'art du XVIIIe siècle.

Charles Natoire (1700-1777). — Ce Nîmois, élève de Lemoine, qui passa une grande partie de sa vie à Rome, d'abord comme élève (1725-1728), puis comme directeur de l'Académie de France (1752-1777), est un peintre de dessus de portes, comme en réclamait l'architecture des hôtels du XVIIIe siècle. Le Louvre a hérité de son morceau de réception à l'Académie : *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*. Mais c'est seulement à l'hôtel de Soubise (Archives Nationales) et dans le Cabinet des Médailles, reconstitué à la Bibliothèque Nationale, qu'on peut juger de son talent de décorateur. Détachées des boiseries dorées dont elles sont la parure, ses peintures paraissent fades : il faut les voir dans leurs cadres chantournés.

La décoration du salon ovale de l'hôtel de Soubise, qui nous a été conservée intégralement, mérite d'être considérée comme un des plus parfaits ensembles de style Louis XV. Boffrand avait divisé en huit compartiments ou panaches l'espace compris entre le plafond et les arcades : c'est dans ces cadres irréguliers que Natoire a peint les scènes principales de l'*Histoire de Psyché* (1737-1739) ; ces sujets mythologiques, peints dans des tons chauds et enchâssés dans des bordures dorées, ont l'aspect velouté de panneaux de tapisserie.

Comme presque tous les peintres de sa génération, Natoire travailla pour les manufactures de tapisseries. Aux Gobelins, il résuma en trois grands cartons l'*Histoire de Marc-Antoine*. A Beauvais, il entra en lutte avec Coypel en composant une nouvelle *Histoire de Don Quichotte* en dix pièces : on en peut voir les modèles au château de Compiègne et une suite complète au Musée de tapisseries d'Aix-en-Provence. Elle se distingue de la tenture exécutée aux Gobelins d'après Coypel en ce que les alentours sont franchement subordonnés aux tableaux.

A Natoire se rattachent deux peintres de second plan : Trémolières et Subleyras. Le Poitevin Pierre-Charles Trémolières (1703-1739) exécuta

plusieurs dessus de portes à l'hôtel de Soubise et fut chargé de dessiner pour les Gobelins les cartons d'une tenture qui devait représenter les *Quatre âges du Monde*. Mais il était phtisique comme Watteau, et la mort le surprit à trente-six ans, avant qu'il eût donné sa mesure. « Il avait amassé les matériaux, gémit sur un ton d'élégie son biographe Caylus ; il entrait dans l'âge où l'on bâtit. »

Son beau-frère, Pierre Subleyras (1699-1749), était un Languedocien, né à Uzès, formé à Toulouse sous la direction d'Antoine Rivalz. Il passa toute la fin de sa vie à Rome, où il s'était fixé en 1728. Le Louvre pos-



Phot. Giraudon

Fig. 85. — Charles Parrocel : L'Entrée de l'ambassadeur turc dans le Jardin des Tuileries, 1721.
(Musée de Versailles.)

sède ses œuvres les plus célèbres : *La Madeleine aux pieds de Jésus chez le Pharisien*, grand tableau en largeur destiné au réfectoire du couvent d'Asti en Piémont et signé *P. Subleyras Uticiensis dinxit Romæ*, 1739, et l'esquisse du fameux tableau de Saint-Pierre de Rome, la *Messe de saint Basile* (1745), qui, par une faveur exceptionnelle, fut traduit en mosaïque de son vivant dans les ateliers pontificaux.

Charles Parrocel (1688-1752). — Charles Parrocel, qui se spécialisa comme son père dans la peinture de batailles, est un des peintres caractéristiques de cette époque. « Son goût, raconte son biographe Cochin, le portait à la couleur, et les maîtres qui le touchaient le plus étaient les coloristes tels que Rubens et Van Dyck. »

Pour connaître à fond le détail des équipements et des uniformes, il crut nécessaire de servir pendant quelques années dans la cavalerie.

De l'avis de tous les contemporains, personne n'a mieux que lui dessiné les chevaux.

Ses dons de coloriste et ses connaissances hippiques trouvèrent l'occasion de se déployer avec éclat dans un grand tableau qui représentait l'*Entrée de l'ambassadeur turc Mehemet Effendi dans le jardin des Thuilleries par le pont tournant.*

Cette entrée solennelle de Mehemet Effendi avait eu lieu en 1721. « Elle fut pompeuse et d'autant plus favorable pour la peinture, écrit Cochin, que l'ambassadeur la fit à cheval et que les habillements des Turcs sont pittoresques et magnifiques. M. Parrocel fit alors un tableau de ce riche spectacle qui fut universellement admiré et qui est un des plus beaux morceaux qu'on puisse citer en ce genre. Quoiqu'il soit placé à Versailles vis-à-vis d'un des chefs-d'œuvre de Van der Meulen, cette concurrence ne le détruit pas, et, si l'on admire dans ce dernier quelques détails rendus avec plus de finesse, M. Parrocel, d'autre part, l'emporte par le feu de l'imagination, par la vigueur du coloris et par le large du pinceau. »

Le duc d'Antin ayant conçu que cet événement de l'histoire du roi peint en grand produirait des tapisseries intéressantes ordonna à Parrocel trois tableaux de divers moments de ce sujet : l'arrivée de l'ambassadeur dans le jardin des Tuileries, son entrée dans le palais et sa sortie après l'audience. Deux de ces cartons seulement furent exécutés.

En 1744 Parrocel fut chargé par le roi de suivre l'armée en Flandre et de peindre les conquêtes de Sa Majesté pour la galerie du château de Choisy. Il ne termina qu'un seul tableau de ce cycle : la *Bataille de Fontenoy*.

Son œuvre est en somme peu considérable. Mais son tableau du Louvre : *Une halte de grenadiers de la Maison du Roi*, comme sa turquerie de Versailles justifient l'admiration des contemporains pour sa manière fière et décidée, pour son trait d'une certitude et d'une franchise étonnantes, pour son coloris vigoureux, — malheureusement compromis par l'usage excessif de l'huile grasse, — pour un feu, une furia, qu'il devait peut-être à ses origines méridionales et qui le distinguent du placide Flamand Van der Meulen.

Son cousin Ignace Parrocel (1688-1722), qu'il ne faut pas confondre avec lui, travailla surtout à Vienne, en Autriche, pour le prince Eugène qui lui fit peindre ses victoires dans son palais du Belvédère.

2. LES PORTRAITISTES

Malgré les succès éclatants de Largillierre et de Rigaud, le portrait continue à être regardé dans la première moitié du XVIII[e] siècle comme un genre inférieur que les peintres d'histoire comme J.-F. de Troy ou Ch. Coypel condescendent à pratiquer, en marge de la « grande peinture », mais dans lequel on hésite à se spécialiser. Ce préjugé nous explique la naissance et la vogue d'un genre bâtard, intermédiaire entre la peinture d'histoire et le portrait, qui donne aux portraitistes l'illusion flatteuse de monter en grade. Le portrait *historié* ou *mythologique* a ses origines dans l'art académique du XVII[e] siècle : c'est ainsi que Mignard peignait déjà la princesse de Conti en Minerve. Mais il ne prend tout son développement qu'au XVIII[e] siècle, à la faveur du théâtre qui met à la mode les travestissements mythologiques. Le représentant par excellence de cette nouvelle formule est Nattier.

Autour de Nattier se groupent quelques portraitistes de second plan, que l'histoire de l'art ne peut cependant passer complètement sous silence. Le Montpelliérain Jean Raoux (1677-1734), qui présenta pour sa réception à l'Académie *Pygmalion amoureux de sa statue*, avait des prétentions de peintre d'histoire. Il s'efforça de les justifier « en peignant ordinairement les dames de la Cour en Cerès, en Pomones, en Vénus, en Dianes, d'autres en Vestales ». Ses portraits du Louvre et du Musée de Lyon : la *Jeune fille lisant une lettre*, la *Femme à sa fenêtre*, confinent à la peinture de genre et valent surtout par des effets délicats de clair-obscur.

Alexis Grimou (1680-1740), fils d'un Cent-Suisses de la garde du roi, bohème et ivrogne fieffé, n'est pas d'aussi bonne compagnie. Dans son *autoportrait* du Louvre (1724), dont la signature : *Grimou pain par lui-même*, témoigne d'une orthographe un peu titubante, il se présente en buveur très précieux, serrant une cruche sur son cœur et faisant les yeux doux à un verre de vin. A en juger d'après ses tableaux du Musée de Bordeaux : le *Jeune pèlerin* et la *Joueuse de mandoline*, et la *Jeune femme en costume de théâtre* de l'Ermitage, il se plaisait aux travestissements et aux effets de clair-obscur : peut-être n'est-ce pas suffisant pour souscrire au jugement de Mariette qui le regardait comme un second Rembrandt.

Hubert Drouais (1699-1767), élève de François de Troy, présenta en 1730 comme morceau de réception un portrait du sculpteur *Robert Le Lorrain*. Il excellait dans la miniature. Son œuvre est souvent confondue avec celle de son fils François-Hubert qui fut l'un des portraitistes à la mode de la seconde moitié du siècle.

Jean-Marc Nattier (1685-1766). — Nattier, dont la biographie a été écrite par sa fille, Mme Tocqué, peut être apprécié très différemment suivant qu'on est plus sensible à l'élégance ou à la fadeur de ses portraits mondains; il est en tout cas le portraitiste le plus représentatif de son époque.

Comme Largillierre, comme Watteau, il s'était formé à l'école de Rubens. Il commença par interpréter pour la gravure, dans une série de dessins à la sanguine qui sont conservés à la Bibliothèque de l'Arsenal, les scènes de l'*Histoire de Marie de Médicis*. Ce recueil de dessins gravés par les plus illustres graveurs du temps : Gérard Edelinck, Jean et Benoît Audran, Bernard Picart, parut en 1710 sous le titre de *Galerie du Palais du Luxembourg, peinte par Rubens, dessinée par le sieur Nattier*.



Phot. Bulloz

Fig. 84. — Jean-Marc Nattier : La marquise d'Antin. 1738.
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Avant de se spécialiser dans le portrait, il avait rêvé de peindre de grandes compositions allégoriques dans le goût de Rubens. Après la mort de Louis XIV, il songea un moment à s'expatrier en Russie où l'agent recruteur de Pierre le Grand, Jean Le Fort, faisait miroiter à ses yeux un brillant avenir. Il se contenta de rejoindre en Hollande le tsar qui lui commanda une *Bataille de Poltava* et plusieurs portraits, entre autres celui de sa femme Catherine. Mais finalement il refusa d'émigrer à Pétersbourg et se fit recevoir à l'Académie comme peintre d'histoire, avec un tableau mythologique : *Persée pétrifiant Phinée*. Ruiné comme beaucoup d'artistes par la déconfiture du Système (il avait imprudemment vendu à Law ses dessins de la Galerie du Luxembourg), il adopta à partir de 1720 environ le genre plus lucratif du portrait.

On peut distinguer dans sa carrière deux périodes très nettes : de 1720 à 1740 environ il est le portraitiste à la mode ; de 1740 à 1755 il devient le peintre officiel de la famille royale et plus particulièrement de Mesdames de France.

Nattier fut, comme Rigaud, la victime de son élégante clientèle dont

il était obligé de flatter les goûts. La duchesse de Luynes le loue de peindre en « agréable et en mignon ». Pour plaire aux femmes de qualité qui avaient pris l'habitude de se faire peindre en Vénus, en Diane et, passé un certain âge, en Minerve ou en Junon, il s'ingénie à renouveler les déguisements mythologiques. Cochin raillait spirituellement ces marquises travesties en Hébé. Elles feront croire à la postérité, écrit-il, « qu'un de leurs principaux amusements était d'élever les oiseaux les plus difficiles à apprivoiser, tels que des aigles, à qui elles donnaient du vin blanc dans des coupes d'or ».



Phot. Neurdein.

Fig. 85. — Jean-Marc Nattier : Madame Adélaïde faisant des nœuds. (Musée de Versailles.)

Les premiers ouvrages qui établirent la réputation de Nattier sont *Mademoiselle de Clermont en nymphe des eaux* (1729, Chantilly) et la *Princesse de Lambesc, sous la figure de Minerve, armant son jeune frère le comte de Brionne* (1732, Louvre). Un des plus charmants portraits de cette période est celui de la *Marquise d'Antin* (1738, Musée Jacquemart-André) : vêtue d'une robe de moire d'argent, dont le corsage est barré d'une guirlande de fleurs, la toute jeune femme — presque une enfant — retient un petit chien noir qui jappe furieusement contre une perruche apeurée qui bat des ailes.

En 1740 le succès des portraits des deux jolies nièces de la duchesse de Mazarin : la *Marquise de Flavacourt en Silence*, la *Marquise de la Tournelle en Point du jour*, finit par attirer l'attention de la reine Marie Leczinska.

A partir de ce moment Nattier devient le peintre attitré de la famille royale, non pas de Louis XV, mais de la reine et de ses six filles, Mesdames de France. Marie Leczinska, simple et pieuse, exigea pour

elle-même d'être peinte en habit de ville, sans la moindre allégorie : dans son beau portrait du Musée de Dijon, elle est assise en robe de velours rouge bordée de fourrures à la polonaise, une marmotte de dentelle noire posée sur son bonnet, en train de lire l'Évangile. Mais, moins rigoriste pour ses filles que pour elle, la bonne reine ne leur interdit pas les décolletés mythologiques. *Madame Henriette en Flore* fait pendant à *Madame Adélaïde en Diane*. En 1748 Nattier est dépêché en grand secret à l'abbaye de Fontevrault pour peindre Mesdames Cadettes : Victoire, Sophie et la douce Louise, la future Carmélite, qui y étaient élevées loin de la cour. Il profita d'un des rares passages à Paris de l'aînée, Madame Infante, qui avait épousé l'Infant Don Philippe de Parme, pour la peindre deux fois, en habit de chasse et en habit de cour. Plus tard, en 1754, il reviendra derechef à ses premiers modèles dans les magnifiques portraits du Musée de Versailles : *Madame Henriette jouant de la basse de viole* et *Madame Adélaïde tenant un cahier de musique*. La fille de Louis XV est ici vêtue d'une robe de velours saphir, bordée de fourrure noire : un autre tableau la représente en robe cramoisie, brodée d'étoiles, et *faisant des nœuds* — le passe-temps à la mode — avec une navette d'or ciselé.

Entraîné par son succès, Nattier finit par s'abandonner à sa facilité. A partir de 1750 son talent décline : la nouvelle génération lui préfère son gendre Tocqué. Il meurt presque oublié en 1766.

Les débuts de Chardin, de La Tour, de Boucher appartiennent à la première moitié du XVIIIe siècle : mais l'apogée de leur succès se prolonge après 1750 : c'est pourquoi nous les grouperons dans la seconde partie de cette étude, avec Greuze et Fragonard.

BIBLIOGRAPHIE[1]

OUVRAGES GÉNÉRAUX

1. **Sources** : *Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, publiés par A. DE MONTAIGLON, 1875 et suiv. La table a été dressée par P. CORNU, 1909. — *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, publiée par A. DE MONTAIGLON, 1887 et suiv. — *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, publiées par H. JOUIN, 1883. — *Conférences inédites de l'Académie de Peinture et Sculpture*, publiées par FONTAINE, 1906. — *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, 2 vol., 1854. Le tome II contient les Vies de Charles de La Fosse, de Jean Jouvenet, de Joseph Parrocel, d'Hyacinthe Rigaud, de François Desportes par son fils, de Jean-Baptiste Oudry par l'abbé Gougenot, de Jean-François de Troy, de Jean-Marc Nattier par sa fille Mme Tocqué. — *Vies des premiers peintres du Roi recueillies par Lépicié*, 1752. Le tome II de ce recueil contient la Vie d'Antoine Coypel par Charles Coypel, son fils, la Vie de Louis de Boullongne par Watelet et la Vie de François Lemoine par le comte de Caylus. — DÉZALLIER D'ARGENVILLE le père. *Abrégé de la*

1. Pour éviter d'inutiles répétitions, nous n'indiquons le lieu de publication que pour les ouvrages non édités à Paris.

vie des plus fameux peintres, 2 vol., 1745; nouv. éd. en 4 vol., 1762. — Mariette. *Abecedario*, publié par de Chennevières et de Montaiglon, 1851-1860. — Lacombe. *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, 1755. — Fontenay (Abbé de). *Dictionnaire des Artistes*, 1782. — Watelet et Levesque. *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 1792. — Huber. *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* (gravure). École de France. t. VII et VIII, Zurich, 1797. — De nombreux documents ont paru dans la *Revue Universelle des Arts* (1855-1866) et dans les publications (Archives et Bulletin) de la *Société de l'Histoire de l'Art français*.

2. **Ouvrages modernes** : *a*) **Peinture** : Chennevières-Pointel (Ph. de). *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, 4 vol., 1854. — Dussieux. *Les artistes français à l'étranger*, 1859; 3e éd., 1876.— Goncourt (Ed. et J. de). *L'art au XVIIIe siècle*, 3 vol., 1873; 3e éd., 2 vol., 1880. — Blanc (Charles). *Histoire des peintres de toutes les Écoles*. École française, 3 vol., 1865. — André Michel. Chapitres sur *L'art en Europe* dans l'*Histoire Générale* de Lavisse et Rambaud. VI et VII, 1895. — Rocheblave. Chapitres sur *L'art français dans ses rapports avec la littérature* dans l'*Histoire de la Littérature française* de Petit de Julleville, V. — Dilke (Lady). *French Painters of the XVIIIth Century*, London, 1899. — Engerand. *Inventaire des tableaux du Roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly*, 1899. — *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi*, 1901. — Gonse. *Les chefs-d'œuvre des Musées de France*. La Peinture, 1900. — Guiffrey et Marcel. *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre*. École française, 1907 et suiv. — Fontaine. *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, 1909. — *Les Collections de l'Académie Royale de peinture et sculpture*, 1910. — Dayot. *La peinture française au XVIIIe siècle*, 1905. — Foster. *French art from Watteau to Prudhon*. London. 1906. — Dumont-Wilden. *Le portrait en France au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1909. — Gillet. *La Peinture*. xviie et xviiie siècles (Coll. des Manuels d'Histoire de l'Art), 1913. — *Histoire des Arts* (*Histoire de la Nation française* d'Hanotaux, t. XI), 1922.

b) **Gravure** : Bocher. *Les gravures françaises du XVIIIe siècle*, 1877. — Portalis (Baron). *Les dessinateurs d'illustrations au XVIIIe siècle*, 1877. — Portalis (Baron) et Beraldi. *Les graveurs du XVIIIe siècle*, 3 vol., 1881. — Guilmard. *Les maîtres ornemanistes*, 1880. — Dilke (Lady). *French engravers and draughtsmen of the XVIIIth Century*, London, 1902. — Blum. L'estampe satirique et la caricature au xviiie siècle, *Gaz. des B.-A.*, 1910. — Cohen. *Guide de l'amateur des livres à gravures du XVIIIe siècle*, 6e éd., revue par Seymour de Ricci, 1912. — Courboin. *La gravure en France des origines à 1900*, 1922. — *Histoire illustrée de la gravure française*, 1923.

c) **Tapisserie** : Fenaille. *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*. 1903 et suiv. — Badin. *La Manufacture de tapisseries de Beauvais*. 1909.

I. DE LE BRUN A WATTEAU

1. **Sources** : Florent Le Comte. *Cabinet des Singularités* (Salon de 1699), 1700. — Felibien. *Description de la nouvelle église des Invalides*, 1702; 2e éd., 1706. — Piles (Roger de). *Abrégé de la vie des peintres*, 1715. — Piganiol de La Force. *Description de Versailles*, 1764. — Oudry. *Sur la manière d'étudier la couleur* (Conférences de l'Académie, publiées par Jouin). — *Discours sur la pratique de la peinture* (publié dans *Le Cabinet de l'Amateur*, 1861).

2. **Études d'ensemble** : Marcel (Pierre). *La peinture française au début du XVIIIe siècle* (1690-1721), 1905. — Hourticq. *De Poussin à Watteau*, 1921.

3. **Monographies** : Leroy. *Histoire de Jouvenet*, 1860. — Didot (Firmin). *Les Drevet. Catalogue raisonné de leur œuvre*, 1876. — Caix de Saint-Aymour. *Les Boullongne*, 1919. — Roman. *Le livre de raison d'H. Rigaud*. 1919. — Mantz. Largillière, *Gaz. des B.-A.*, 1893. — Brière. Les portraits de l'échevin Desnots et le tableau de l'Avènement du duc d'Anjou par Largillierre, *Bull. Soc. Hist. Art fr.*, 1918. — Notes sur les tableaux de Largillierre commandés pour l'Hôtel de Ville de Paris, *Ibid.*, 1920.— Germain. Un portrait de Néricault-Destouches par Largillière, *Gaz. des B.-A.*, 1921. — Lavallée. Les dessins de Largillierre à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, *Bull. Soc. Hist. Art fr.*, 1922. — Rouchès. Largillière peintre d'enfants, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1923. — Seidel. Antoine Pesne, premier peintre de Frédéric le Grand, *Gaz. des B.-A.*, 1891. — Goldschmidt. Pierre Goudreaux. *Münchener Jahrbuch*, 1911. — Lechevallier-Chevignard. L'atelier de François Desportes, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1920. — Locquin. L'art français à la Cour de Mecklembourg-Schwerin : J.-B Oudry et le prince Christian Ludwig, *Gaz. des B.-A*, 1906. — Le paysage en France et l'œuvre d'Oudry. *Ibid.*, 1908. — Catalogue raisonné de l'œuvre de J.-B. Oudry. *Arch. de l'Art franç.*, 1912. — Cordey. Deux albums de portraits peints par Oudry. *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1920. — *J.-B. Oudry, peintre de la famille de Noailles*, 1922. — Réau. Portraits français de Pierre le Grand. *Gaz. des B.-A.*, 1922.

II. WATTEAU ET SON ÉCOLE

1. **Reproductions de l'œuvre de Watteau** : Le recueil des tableaux et des dessins de Watteau, qui comprend 4 volumes intitulés : *L'Œuvre d'A. Watteau gravé d'après ses tableaux originaux* et *Figures de différents caractères dessinées d'après nature par A. Watteau*, fut gravé par les soins de M. de Jullienne. Son exemplaire est conservé à la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts. Le précieux exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal, qui contient beaucoup de planches rebutées et d'états rarissimes, est enrichi de notes de Mariette.

Watteau (Les Classiques de l'art), Paris, Hachette, 1912. — *Dessins de l'École française du XVIIIe siècle provenant de la Collection H* (eseltine), Paris, 1913.

2. **Sources biographiques** : Jullienne (de). *Abrégé de la vie d'A. Watteau* (Introduction aux *Figures de différents caractères*), 1726. — Gersaint. *Notice* dans le *Catalogue de la vente Quentin de Lorangère*, 1744. — Mariette. *Abecedario*, Paris, 1862. — Dézallier d'Argenville. *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. IV, 1745. — Caylus (Comte de). *La vie d'Antoine Watteau lue à l'Académie Royale de Peinture le 3 février* 1748. Ce document a été publié une première fois par les Goncourt en 1857, une seconde fois par M. Fontaine en 1910 dans son édition des Écrits de Caylus, une troisième par M. Pierre Champion en 1921.

3. **Études critiques** : Goncourt (E. de). *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau*, 1875. La Bibliothèque Doucet possède l'exemplaire de l'auteur, interfolié et annoté en vue d'une seconde édition. — Valabrègue. *Claude Gillot*, 1883. — Duplessis. *Les Audran*, 1892. — Hannover. *Antoine Watteau* (en danois): trad. all., Berlin, 1889. — Mantz. *Antoine Watteau*, 1892. — Philipps (Claude). *Watteau*, Londres, 1895. — Fourcaud (de). Études sur Watteau (Série d'articles non réunis en volume). *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1901-1910. — Séailles. *Watteau* (Les grands artistes), 1902. — Josz (Virgile). *Antoine Watteau*, 1903. — Mauclair. *De Watteau à Whistler*. Paris, 1905. — *Watteau*, 1920. — Pilon (Ed.). *Watteau et son école*, Bruxelles, 1912. — Alfassa. L'enseigne de Gersaint, *Bulletin de la Soc. d'Hist. de l'Art franç.*, 1910 et 1913. — Maurel. *L'enseigne de Gersaint*. 1913. — Hénault. *Watteau et Pater. Notes sur deux portraits*, 1913. — Études sur Watteau. *Rev. de l'Art anc. et mod.* (Numéro spécial en l'honneur du bicentenaire de Watteau), 1921. — Gillet. *Watteau*, 1921. — Champion (Pierre). *Notes critiques sur les vies anciennes d'Antoine Watteau*, 1921. — Jamot. Watteau portraitiste, *Gaz. des B.-A.*, 1921. — Hildebrandt. *Antoine Watteau*, Berlin, 1922. — Dacier et Vuaflart. *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle* (à paraître).

4. **École de Watteau** : Ballot de Sovot. *Éloge de Lancret*, 1743 (réimprimé par J. J. Guiffrey en 1874). — Bocher. *Nicolas Lancret* (4e fasc. des *Gravures françaises du XVIIIe siècle*), 1877. — Dacier. A propos du portrait de la Camargo par Lancret au Musée de Nantes, *Musées de France*, 1911. — Les portraits gravés de la Camargo au XVIIIe siècle, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1911. — Foucart. *La jeunesse de Jean-Baptiste Pater*, Valenciennes. — Bénédite. Michel Barthélemy Olivier, *Gaz. des B.-A.*, 1895.

III. DE WATTEAU A BOUCHER

Mantz. *François Boucher, Lemoyne et Natoire*, 1880. — Brière. Tableaux de J.-F. de Troy aux Musées de Bâle et de Neuchâtel, *Bull. de la Soc. d'Hist. de l'Art fr.*, 1912. — Ingersoll-Smouse (Miss). Charles-Antoine Coypel, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1920. — Blum. La mode des portraits mythologiques sous Louis XV, *Revue du XVIIIe siècle*, 1913. — Engerand. Nattier, peintre des favorites de Louis XV, *Rev. de l'Art anc. et mod.*, 1897. — Nolhac (de). *Nattier, peintre de la Cour de Louis XV*, 1905.

CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE EN ITALIE AU XVIII[e] SIÈCLE[1]

Le style auquel on a donné le nom de *rococo* apparaît en Italie presque dès le milieu du XVII[e] siècle et au temps du *baroque*. Il dérive, il est vrai, beaucoup moins de l'art du Bernin que de celui de Borromini, et nous le trouvons déjà complètement formé chez Guarini et le père Pozzo. Mais ce style si fantaisiste, qui ouvrait à l'art tous les caprices de l'imagination, qui s'éloignait si délibérément des formes de l'antiquité grecque et romaine, n'eut en somme, surtout dans le milieu romain, qu'un développement limité et de peu de durée. C'est en dehors de Rome et de l'Italie, c'est aussi en dehors de la France, que le rococo eut son plein développement. Son véritable domaine, ce furent les pays où l'influence classique n'avait jamais pénétré profondément, les pays qui avaient conservé vivaces les traditions gothiques. L'Espagne et tous les pays soumis à son influence, l'Autriche, les Pays-Bas, les Deux-Siciles, en empruntant à l'art gothique et aux arts orientaux leurs formes décoratives et en les unissant à ce qu'il y avait de plus brillant dans les formes antiques, dépassèrent de bien loin dans le style rococo tout ce qui se fit en France et en Italie. Et c'est pourquoi, l'Italie n'ayant jamais connu les excès du rococo et étant toujours restée plus simple et plus classique en art, il n'y aura pas au fond un grand changement dans ce pays entre le rococo et le style sévère qui lui succédera et que l'on désigne sous le nom de néo-classicisme.

Nous réunirons dans un même chapitre l'histoire de l'architecture et de la sculpture telles qu'elles se comportèrent dans les différents grands centres italiens au cours du XVIII[e] siècle.

1. Par MM. Marcel Reymond, et Charles Marcel-Reymond.

CHRONOLOGIE DES ARTISTES

ARCHITECTES		SCULPTEURS	
Carlo Fontana	1654-1714	Serpotta	1656-1752
Père Pozzo	1642-1709	Le Gros	1656-1719
Fr. Bibbiena	1659-1739	Dom. Parodi	1668-1740
Carlo Fr. Dotti	1670-1759	Camelli	1682-1756
Juvara	1685-1735	Fr. Schiaffino	1689-1765
Galilei	1691-1737	Marchiori	1690-1775
Servandoni	1695-1766	Valle	1696-1778
Fuga	1699-1780	Calegari	1698-1777
Salvi	1699-1751	Queirolo	1704-1762
Vanvitelli	1700-1773	Slodtz	1705-1764
Temanza	1705-1789	Spinazzi	-1795
Piranesi	1720-1778	Angelini	1735-1811
Milizia	1725-1798	Canova	1757-1822

ROME

Dans l'étude de l'art du XVIIIe siècle à Rome, nous pouvons distinguer trois périodes de tendances légèrement différentes et marquant les étapes qui conduisent de l'art du Bernin à celui de Canova : la première de ces périodes, de 1691 à 1730, correspond aux pontificats d'Innocent XII, de Clément XI, d'Innocent XIII et de Benoît XIII, avec comme principaux artistes Carlo Fontana, Valvassori, Le Gros, Montauti ; la deuxième, avec les pontificats de Clément XII et de Benoît XIV, nous conduit jusqu'à 1760 ; elle est remplie par les monuments de Galilei, de Fuga, de Vanvitelli, et par les sculptures de Valle et de M.-A. Slodtz. Enfin la troisième, dont l'artiste le plus marquant est le Piranèse, comprend les pontificats de Clément XIII, de Clément XIV et de Pie VI.

En passant de l'une à l'autre de ces périodes, nous voyons dans la première se créer et se développer l'art du rococo avec tous ses raffinements, puis, avec Clément XII, apparaître une simplicité relative, une distinction qui donne à l'art de ce moment une note très semblable à celle qui a caractérisé en France le style Louis XVI ; enfin, à la fin du siècle, à l'époque du classicisme triomphant, nous verrons Piranèse conserver à l'art romain un caractère spécial qui le distinguera fortement du néo-classicisme français ou allemand.

Nous remarquerons en outre que les traits particuliers à chacune de ces périodes restent dominés à Rome par un caractère plus général : les traditions séculaires de grandeur, de noblesse, de somptuosité continuent à marquer l'art de leur empreinte et contribuent à atténuer les différences

entre les tendances divergentes, arrêtant le rococo avant la mièvrerie, empêchant la froideur de s'imposer avec le néo-classicisme.

Architecture. — A Rome, les premiers indices de changement de style du baroque au rococo apparurent dès le milieu du xviie siècle, et la prédominance du style nouveau s'affirma vers 1680, coïncidant ainsi avec la mort du Bernin. A ce moment, à partir du pontificat d'Innocent XII,



Phot Anderson.

Fig. 86. — Orgue de l'église de la Madeleine, à Rome.

après les formidables dépenses faites sous les papes précédents, après les gigantesques constructions dont le Bernin avait été le souverain directeur, on sentit à Rome la nécessité d'économiser. Les grands travaux, pendant près d'un demi-siècle, vont s'arrêter, et l'activité artistique va s'employer à terminer et à décorer les œuvres faites précédemment. Les artistes mettront leur gloire dans la perfection et le raffinement des moindres détails.

C'est en s'inspirant de Guarini et de Pozzo que Sardi avait fait vers la fin du xviie siècle l'église de la Madeleine. Nous en avons parlé précédemment (T. VI, p. 50), mais nous devons la citer à nouveau, parce que c'est tout l'art rococo qui est créé avec elle. — On y travaille encore au début du xviiie siècle : on achève la façade, et à l'intérieur les travaux se terminent par la construction de l'orgue qui est l'œuvre la plus caracté-

ristique du style rococo que nous trouverons à Rome. Quelques historiens nous disent qu'il fut conçu par un artiste allemand, mais je n'ai pu contrôler la vérité de cette assertion qui me semble très contestable. Je ne vois aucune raison pour enlever à l'école romaine cette œuvre qui est la suite logique des nouveautés que nous montre la façade de la Madeleine et qui dérivent elles-mêmes de l'art de Borromini. Au surplus, si les étrangers sont parvenus à imiter les formes décoratives italiennes, jamais ils n'ont su aussi bien que les Italiens associer la figure humaine au décor et mettre dans leurs figures cette beauté que nous voyons dans l'orgue de la Madeleine.

Je n'ai pas l'intention, dans ce chapitre, dont l'étendue est limitée, d'étudier le mobilier ecclésiastique; mais, comme au XVIII[e] siècle de grands efforts ont été faits pour renouveler ses formes, je donne, à titre d'exemple, une autre œuvre, la chaire d'Alzano Maggiore, en Lombardie, qui est du plus joli rococo qui se puisse voir. — On doit, je pense, la considérer non comme une imitation des belles chaires de Belgique, mais comme leur point de départ. On voit aisément comme tout ici est italien : l'emploi des marbres et de la polychromie, les caryatides, les courbes, les rideaux et les enfants nus; c'est tout l'art du Bernin adapté à des formes nouvelles.

Ce que la Madeleine et particulièrement sa façade furent à Rome pour les formes architecturales, l'église de Santa Maria dell' Orto le fut pour les formes décoratives. Commencée à la fin du XVII[e] siècle, la décoration de cette église se continua dans le premier quart du XVIII[e] siècle et reçut à ce moment ses parties les plus belles : le chœur et la croisée du transept, un des plus parfaits exemples de ces décorations nouvelles, où la peinture tient la première place, dans un cadre merveilleux de guirlandes de fleurs et de figures de petits enfants[1]. Il n'est plus question de ces caissons que le Bernin avait encore conservés pour le décor de ses voûtes; tout est devenu plus riant, plus fait pour parler au cœur en même temps qu'à l'esprit.

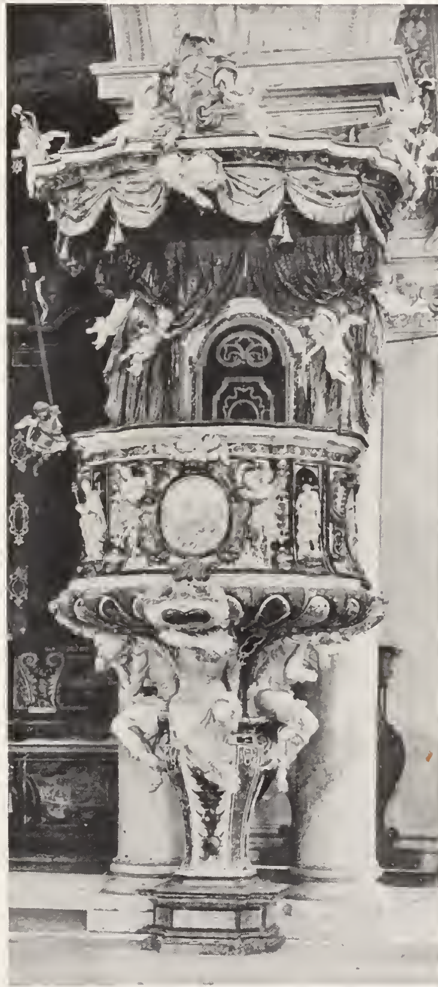
Au moment où l'on décorait avec un tel luxe toutes les églises de construction récente, il n'est pas étonnant que l'on ait voulu traiter de même les vieilles basiliques des premiers âges chrétiens, qui, pour la plupart, étaient en fort mauvais état et dont le délabrement faisait un pénible contraste avec les splendeurs des églises nouvelles. La critique moderne est très sévère pour cette œuvre du clergé du XVIII[e] siècle; peut-être ne faudrait-il pas être trop absolu dans ces jugements sur la question toujours si controversée de la manière d'entretenir ou de « restaurer » les monuments anciens, et, en tout cas, en toute justice, lorsqu'on

1. Voir gravure d'ensemble, t. VI, p. 54, fig. 15.

reproche au XVIII[e] siècle d'avoir restauré inconsidérément de nombreuses églises du moyen âge, on ne devrait pas oublier que Bramante et Raphaël avaient détruit la basilique de Constantin.

Les restaurations ont consisté le plus souvent à voûter les églises et, par suite, à remplacer les colonnes par des piliers plus robustes; en outre on décorait les murs et les voûtes avec des médaillons, des guirlandes, des figures d'anges, des ornements légers, où généralement la couleur blanche dominait.

Je noterai parmi les principales transformations d'églises : les portiques ou façades de Santa Maria in Cosmedin (Sardi, 1716), Sainte-Cécile (Fuga, 1725), Santa Maria in Transtevere (C. Fontana), et surtout les remaniements intérieurs de Sainte-Anastasie (1722), SS. Giovani e Paolo (Canevari), Sainte-Croix-de-Jérusalem, et, peut-être le plus complet de tous, celui de Saint-Grégoire-le-Grand (Ferrari, 1734).



Phot. Istit. ital. d'arti grafiche.

FIG. 87. — Chaire. Église d'Alzano Maggiore.

Nous avons vu apparaître le rococo dans les églises de la Madeleine et de Santa Maria dell' Orto. En rapprochant de ces deux églises les deux palais Doria et del Grillo, nous aurons montré les plus belles œuvres de style rococo existant à Rome et que, jusqu'à plus ample informé, on peut considérer comme le point de départ de tout ce qui a été fait dans ce style par les nations étrangères.

Valvassori, dans la façade du palais Doria sur le Corso, a profondément modifié le type du palais romain. Jusqu'alors et depuis plus d'un siècle, on n'avait fait en somme que suivre à Rome le style du palais de Venise ou de celui de la Chancellerie. C'était un style sévère et puissant, caractérisé par la hauteur des étages et la rareté des ouvertures. Au

xviiie siècle les conditions de la vie de salon conduisent à une architecture ayant pour caractères essentiels la multiplicité des fenêtres et le désir d'orner et d'égayer la nudité des murs. Et Valvassori, comme tous les maîtres du rococo, cherche des formes nouvelles : on remarquera en particulier la fantaisie des fenêtres du palais, qu'il est intéressant de rapprocher des niches de la façade de la Madeleine.

Si le palais Doria intéresse par ses nouveautés au point de vue architectural, le palais del Grillo nous donnera un modèle inégalé par le charme de son décor. Ailleurs on trouvera plus de richesse, plus de faste, plus d'exubérance, mais nulle part il n'y eut un tel art de la composition, une telle distinction dans l'ordonnance du décor et dans l'emploi de la statuaire.



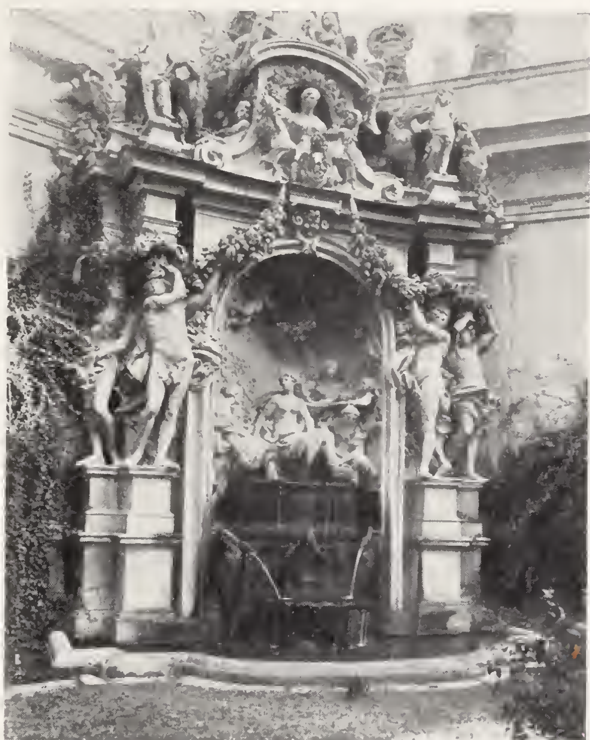
Phot. Alinari.

Fig. 88. — Porte intérieure. Palais del Grillo, à Rome.

Une porte intérieure du palais, que nous reproduisons, nous montre réunis dans leur forme la plus parfaite tous les éléments du style rococo. C'est tout d'abord l'emploi des courbes, la sinuosité des lignes, la substitution de la variété des formes les plus souples à la monotonie des lignes droites; c'est l'art de cacher toutes les surfaces nues de la pierre sous des ornements délicats et fins, comme des broderies sur des tissus de soie; et c'est l'art, plus difficile, de faire prédominer, sur cet ensemble compliqué, la beauté de la figure humaine, avec le charme des nus, des étoffes agitées et des attitudes légères. Tout est, ici, comme une idéalisation des formes terrestres, comme une transposition de la réalité en vue d'une expression plus vive de la joie et de l'amour.

A côté de cette œuvre, et pour en mieux faire saisir le caractère, nous donnons la fontaine du palais Borghèse, qui date de la seconde moitié

du XVIIe siècle. Si la porte du palais del Grillo est le type du rococo, la fontaine Borghèse est le type du baroque, et la comparaison de ces deux œuvres, plus que tout ce que l'on pourrait dire, montrera en quoi les deux styles s'unissent et se séparent. La fontaine est composée tout entière de formes architecturales et de statues, et n'a aucune des fines broderies du rococo; dans les statues le nu prédomine, et les formes empruntées à la statuaire antique accentuent l'idée de la force plus que celle de la grâce. On n'y trouve ni la fantaisie des attitudes, ni le froissement des étoffes, ni le papillotement de tout le décor, qui font le charme de la porte du palais del Grillo.



Phot. Moscioni.

Fig. 89. — Fontaine. Palais Borghèse, à Rome.

A côté de cette porte nous devons signaler aussi toute la décoration intérieure du palais et une fontaine que nous reproduisons comme un autre délicieux spécimen du style rococo.

Qui a fait le palais del Grillo? Certes, c'est un Italien, et sans doute un maître très lié à l'art florentin, comme l'étaient du reste tous les décorateurs de l'école romaine. On trouvera l'origine de cet art : à Rome, dans toutes les œuvres que nous avons citées déjà; à Florence, dans les plafonds du palais Pitti, de Pierre de Cortone, et, remontant plus haut, ne pourrait-on pas en voir comme un premier avant-coureur dans le piédestal du *Persée* de Benvenuto Cellini ?

Le palais del Grillo, à vrai dire, est une exception à Rome : les palais qui se construisent dans le cours du siècle se rapprochent davantage des formes traditionnelles; les deux plus importants sont l'œuvre de Fuga.

Le palais de la Consulta (1725-1756) est remarquable par les beaux groupes de figures ornant les frontons des portes, et surtout par le magnifique motif d'armoiries tenues par des Renommées, qui domine la façade.

Ces motifs d'armoiries constituent une des nouveautés les plus séduisantes de l'art moderne, en substituant de brillantes formes décoratives à la froideur des frontons, pour servir de couronnement aux monuments.

Le palais Corsini, construit dans les faubourgs, au pied du Janicule, diffère des palais de l'intérieur de la ville. Ayant de grands espaces à sa disposition, Fuga peut plus aisément développer ses vestibules et son escalier, et surtout il peut ordonner magnifiquement la perspective d'un splendide jardin s'étageant sur la colline.



Phot. Alinari.

Fig. 90. — Fontaine. Palais del Grillo, à Rome.

La ville de Rome a toujours été préoccupée de la réalisation de beaux ensembles architecturaux, et, si les façades de palais, comme celui de la Consulta, sont un des principaux ornements des places publiques, il a souvent aussi été créé, pour décorer ces places, des œuvres purement somptuaires. Chaque siècle, sous ce rapport, a apporté son tribut à la beauté de Rome : le xvie avait fait la place du Capitole, et le xviie, l'incomparable place Saint-Pierre. Le xviiie siècle n'est pas inférieur à ses devanciers ; il a produit entre autres deux œuvres magnifiques : l'escalier de la place d'Espagne et la fontaine de Trevi. Plus tard, continuant ces traditions, le xixe siècle édifiera la place du Peuple, avec l'escalier du Pincio, et le xxe couronnera la place de Venise avec le Monument de Victor-Emmanuel.

L'escalier de la place d'Espagne, construit en 1720 par les architectes Alessandro Specchi et Francesco de Sanctis, nous montre, surtout dans sa partie supérieure, par la beauté de ses courbes, la variété de ses lignes et l'importance de ses dimensions, un ensemble surprenant de majesté et d'élégance. C'est un bel exemple de ce que pouvait produire la fantaisie du rococo tempérée par le goût romain.

Plus remarquable encore, plus imposante et plus brillante est la fontaine de Trevi, une des œuvres les plus originales de l'architecture, sans conteste la plus belle fontaine de tous les temps. Sur un pittoresque soubassement de rochers, où courent en tous sens des cascatelles, se dresse un palais dont la façade entière est aménagée en vue de la fontaine et fait corps avec elle. C'est le palais même de Neptune qui semble en sortir avec son cortège de tritons et de chevaux marins. Il est peu d'ar-



Phot. Alinari.

Fig. 91. — Fontaine de Trevi, par Salvi. Rome.

chitecture plus belle que celle de cette partie centrale du palais, conçue comme un arc de triomphe, avec le somptueux effet de la grande niche, la puissance des hautes colonnes, la richesse décorative des sculptures et surtout le prodigieux motif de Victoires portant les armoiries pontificales, le plus beau spécimen de ces couronnements de palais, qui sont une des gloires de l'art baroque.

La fontaine de Trevi est si belle que quelques écrivains se sont cru obligés de supposer que seul un maître tel que le Bernin avait pu la créer, et que Salvi, qui l'a construite en 1735, n'avait fait qu'exécuter ses projets; mais c'est une hypothèse inadmissible, qui n'est autorisée par aucun document, et que dément le style même de l'œuvre toute empreinte des caractères de l'art du XVIII[e] siècle. Nous savons du reste que Salvi

jouissait dans l'Europe entière de la plus haute réputation comme architecte. Il fut appelé à Turin pour succéder à Juvara, à Milan où l'on voulait lui faire terminer la façade du Dôme, à Naples pour construire le palais de Caserte, qui fut plus tard confié à Vanvitelli; mais il refusa tous ces honneurs pour rester à Rome et se consacrer à cette fontaine à laquelle il s'était donné tout entier et qui, du reste, lui coûta la vie. Il mourut à la suite de ses fatigues et de ses séjours continuels au milieu des aqueducs amenant les eaux à Rome.

Nous avons dit qu'il se construisit peu de grandes églises au XVIIIe siècle. Toutefois quelques chapelles et de grandes façades furent érigées par les principaux architectes de Rome; leur étude nous permettra de suivre l'évolution du style religieux.

Carlo Fontana fut le principal architecte du début du siècle. Malheureusement la plus grande œuvre qu'il avait conçue : une voie triomphale reliant la colonnade du Bernin au pont Saint-Ange, ne fut pas exécutée, et l'on peut dire que, tant qu'elle ne le sera pas, Saint-Pierre ne sera pas achevé. Sans insister sur Carlo Fontana, je rappellerai qu'il termina le palais de Montecitorio, commencé par le Bernin pour les Ludovisi; qu'il construisit, à Sainte-Marie-du-Peuple, la chapelle Cibo, remarquable par la profusion des colonnes; l'élégant portique de Santa Maria in Transtevere; l'église des Saints-Apôtres, où l'on admire l'ampleur de la grande nef et la voûte rappelant le caractère des voûtes gothiques, enfin la façade de Saint-Marcel, que tous les visiteurs de Rome ont remarquée en passant sur le Corso, et où Fontana s'éloigne du style de son maître, le Bernin, pour suivre les nouveautés de Borromini.

Galilei nous a laissé des œuvres plus importantes. Il fut l'architecte de Clément XII Corsini, pape florentin, qui voulut s'attacher un architecte florentin comme lui et qui réintroduisit dans l'art romain toute la finesse et toute la distinction de sa race. Son œuvre la plus caractéristique à ce point de vue, véritable chef-d'œuvre d'ailleurs, est la chapelle Corsini à Saint-Jean-de-Latran (1735). C'est comme une suite de la sacristie de San Lorenzo de Michel-Ange : c'est la même recherche des beaux espaces, des heureux rapports entre la largeur et la hauteur, la même simplicité dans le décor des parois. On peut la comparer aussi à la chapelle Chigi et même la préférer, au moins sur un point, à ce chef-d'œuvre de Raphaël qui, gêné par l'espace restreint, a fait sa chapelle trop étroite pour la haute coupole dont il l'a surmontée. La chapelle Corsini, avec la finesse de ses profils, la beauté de ses matériaux, l'élégance de sa statuaire, sa distinction qui rappelle celle de l'art florentin du XVe siècle, constitue un des ensembles les plus harmonieux que l'on puisse voir.

Galilei construisit à Rome deux grandes façades : celle de Saint-Jean-des-Florentins et celle de Saint-Jean-de-Latran.

La façade de Saint-Jean-des-Florentins a une grande importance, du fait qu'elle marque un abandon des formes du baroque romain : c'est une façade à la florentine, où Galilei reprend les formes simples des façades basilicales, sans chercher les complications auxquelles se plaisaient les architectes romains du XVII[e] siècle, évitant d'accoupler les colonnes et de les disposer sur plusieurs plans, renonçant aux frontons brisés au sommet, ou coupés dans le bas, surtout supprimant les courbes et les formes ondulées. Cette façade, par sa simplicité, est une réaction contre le rococo; mais elle n'a rien encore du néo-classicisme, puisqu'elle ne songe pas à s'inspirer de l'art grec et qu'elle continue à être conçue selon les traditions chrétiennes.

Dans la façade de Saint-Jean-de-Latran (1734), Galilei conserve ce même esprit de simplicité, mais il renonce cette fois aux élégances florentines pour faire une œuvre toute imprégnée de la grandeur romaine. Pour exécuter le programme assigné : celui d'une façade avec loge de la Bénédiction, il reprend les formes mêmes créées par Maderne à Saint-Pierre; mais, en les perfectionnant, il se montre supérieur à lui. Il affirme sa pensée avec plus de franchise, ouvrant largement, en bas, le portique, en haut, la loggia. Il adopte le motif d'arcades, dont l'antiquité romaine avait laissé de si beaux exemples et qui se prête si bien aux effets de grandeur, et il faut admirer la manière dont il sait en varier les dispositions, marquant puissamment le centre de l'édifice par des doubles colonnes encadrant une arcade plus riche et portant un fronton. Et, comprenant bien qu'un motif d'arcades, si beau qu'il soit, n'est pas suffisant pour une façade d'église, et qu'il faut trouver autre chose pour christianiser cette façade, Galilei y parvient par le formidable couronnement dont il la surmonte.

Ici encore la comparaison avec Saint-Pierre est très significative. A Saint-Pierre, sur un attique trop lourd, des statues sont rangées d'une façon monotone, les unes à côté des autres; ces statues, trop petites, disparaissent dans l'ensemble architectural. A Saint-Jean-de-Latran, ce sont des colosses qui se détachent sur le ciel, si grands que les parties d'architecture ne semblent être pour elles qu'un piédestal. Et l'architecte, avec un admirable sens artistique, sait varier leur groupement et par elles faire comme un fronton à toute la façade. Sur les bords, un groupe de deux statues donne la force nécessaire, et, pour marquer l'élévation du centre, pour que l'église ne se termine pas par une ligne horizontale, c'est la figure du Christ, entourée de quatre apôtres, qui se dresse sur un grandiose piédestal. Comparée à la façade de Saint-Pierre, encore trop étroitement liée à des formes classiques, la façade du Latran

est un des plus admirables exemples de ce que le style baroque était capable de faire pour exprimer des pensées chrétiennes en s'inspirant des modèles de l'antiquité et en les modifiant.

A cette façade nous allons comparer celle de Sainte-Marie-Majeure, construite en 1745 par Fuga, sous le pontificat de Benoît XIV. C'est le même programme à réaliser : façade avec loggia ; mais l'esprit est tout autre; c'est la grâce se substituant à la force; le Latran était une survivance de l'art baroque, Sainte-Marie-Majeure nous ramène à l'élégance



Phot. Alinari.

Fig. 92. — Façade de l'église Saint-Jean-de-Latran, par Galilei. Rome.

du xviiie siècle; c'est la gracieuse entrée qui convient à une église consacrée à la Vierge Marie.

L'aspect général est plus léger : c'est la forme traditionnelle en hauteur, au lieu de l'écrasant rectangle du Latran; les colonnes se substituent aux piliers; l'entablement est allégé et interrompu au point d'être presque supprimé; la hauteur des arcades varie; des frontons apportent une décoration saillante; enfin et surtout se répandent sur toute la façade des guirlandes, des armoiries et des statues, dont les principales, groupées sur le couronnement, sont dominées par la statue de la Vierge qui tient dans ses bras l'Enfant Jésus et met sur toute l'œuvre le charme de son sourire.

Au pontificat de Benoît XIV appartient encore la façade de Sainte-

Croix-de-Jérusalem (1744), qui semble être le dernier effort, à Rome, de l'architecture religieuse, tout au moins dans le style rococo. C'est une œuvre très significative et, par certains points, d'une grande beauté : nous sommes à la veille de l'apparition du néo-classicisme, et nous en sommes aussi loin que possible.

La façade s'ordonne d'un bloc, suivant une courbe que flanquent aux angles des sortes de contreforts rappelant les formes du moyen âge. Mais ce qu'il faut remarquer surtout, c'est le couronnement de statues, conçu dans le même esprit que ceux du Latran et de Sainte-Marie-Majeure, où nous voyons, dressée plus haut encore dans les airs, au milieu d'un groupe d'anges, la croix du Christ. Il importe d'insister sur ces motifs créés par l'art chrétien, en dehors de toute nécessité constructive, en vue de l'expression d'une pensée.



Phot. Alinari.

Fig. 95. — Façade de l'église Sainte-Marie-Majeure, par Fuga. Rome.

A côté de Galilei et de Fuga, un autre architecte fait en ce moment ses débuts à Rome avant de s'illustrer à Naples au service de Charles III : Vanvitelli crée un de ses chefs-d'œuvre dans l'église de Sainte-Marie-des-Anges. J'ai montré ailleurs[1] l'erreur que l'on commet en méconnaissant la part qui lui revient dans cette église dont on attribue d'ordinaire tout le mérite à Michel-Ange.

Michel-Ange, en construisant le couvent des Chartreux et son église, avait, il est vrai, conservé la grande salle des Thermes de Dioclétien ; mais il s'était contenté de la laisser subsister dans l'état où elle était, sans y rien créer. De tout ce que nous voyons aujourd'hui dans cette salle, de tout ce que nous y admirons, rien ne lui appartient, tout

1. *Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1922.

est l'œuvre de Vanvitelli : les colonnes ajoutées aux colonnes antiques, les pilastres, l'entablement faisant le tour de la vaste salle, les arcs unissant les colonnes, le décor des fenêtres, la polychromie, l'emploi des marbres, les décors en stuc, etc. On a coutume d'admirer beaucoup cette ordonnance, qui est en effet de la plus grande beauté ; mais on a le tort de l'attribuer à Michel-Ange ou à l'art antique. On prive ainsi Vanvitelli de la gloire d'être l'auteur d'une des plus belles œuvres qui soient à Rome, et, par suite, c'est le XVIIIe siècle romain dont on diminue singulièrement l'importance, et c'est toute l'histoire de l'architecture que l'on fausse, en attribuant au XVIe siècle et à Michel-Ange une œuvre qui est du XVIIIe et de Vanvitelli.

C'est pour la première fois, sans doute, que, dans une histoire de l'art italien, on attribue cette œuvre à Vanvitelli, et la première fois aussi qu'on loue cet artiste, au lieu de le critiquer sévèrement, pour ce qu'il a fait dans cette église. J'avais moi-même parlé de Sainte-Marie-des-Anges dans le chapitre de cette histoire consacré au XVIe siècle[1], insistant surtout sur ce qu'elle était une manifestation de la prédilection pour les grands espaces. Je pensais alors que presque toute la décoration était romaine : ce n'est que plus tard, en étudiant plus complètement l'art du XVIIIe siècle, que je me suis rendu compte que l'on y trouve des formes que n'ont connues ni la Renaissance du XVIe siècle, ni l'antiquité romaine.

J'insiste tout particulièrement sur l'emploi de hautes colonnes toutes égales, dont l'ordonnance est complétée par des pilastres de même dimension, suivant les pures traditions de l'art grec. Dans les Thermes de Dioclétien, selon la logique de l'architecture romaine, à côté des colonnes soutenant la retombée des arcs de la grande voûte, on trouvait d'autres colonnes plus petites qui portaient les arcs d'entrée des salles latérales, disposition tant de fois reprise par l'art du moyen âge et de la Renaissance. C'est Vanvitelli qui, en ajoutant dans l'église huit colonnes et vingt-deux pilastres, tous de même hauteur, et en les couronnant par la longue ligne d'un magnifique entablement, a modifié profondément son aspect, et lui a donné cette impressionnante majesté que nous y admirons aujourd'hui.

Sculpture. — Avant d'aller plus loin et d'étudier l'art romain de la fin du XVIIIe siècle, nous allons parler de la sculpture. Déjà, dans les pages précédentes, nous avons eu l'occasion de dire ce que fut alors la sculpture, et plus particulièrement la sculpture décorative, d'indiquer ses traits généraux, qui sont ceux de l'art de tout le XVIIIe siècle : l'élégance et le raffinement, la vive sensibilité, la joie et l'amour. Il semble à ce

1. Tome IV, 1re partie, chapitre I, p. 45.

moment que nous ayons dans toute l'Italie comme une reprise de l'art du xve siècle. Après l'influence antique, après ce règne de la force, cette prédominance presque exclusive de la musculature qui empoisonne l'art du xvie siècle, c'est la tendresse du cœur qui réapparaît : putti et madones, charme de l'enfance et beauté de la femme, tout ce que l'homme a de plus cher au monde renaît pour le charmer. Les anges, agenouillés dans l'ardeur de leur adoration, rappellent ceux de Matteo



Phot. Istituto italiano d'arti grafiche.

Fig. 94. — Église Sainte-Marie-des-Anges, à Rome. Décor de la grande salle, par Vanvitelli.

Civitali, les Vierges sont sensibles et aimantes comme celles des della Robbia, les enfants, redevenus de vrais enfants, nous tendent leurs petites mains, et l'âme de Donatello réchauffe à nouveau les cœurs que le xvie siècle avait glacés. Les saints ne font plus parade de leurs muscles comme des guerriers ; plus chrétiens, plus humains, ils souffrent, et ils aiment, nous disant que l'amour est la consolation suprême des souffrances de la vie.

En réaction contre le xvie siècle, à Rome l'art du xviiie, continuant et accentuant les tendances du xviie, sera particulièrement chaste : il évitera la nudité, surtout la nudité de la femme.

La sculpture prend de ce fait une orientation particulière : elle est l'art des draperies plus que celui des corps, et de là viennent la plupart

de ses mérites et de ses défauts : élégance et finesse ou lourdeur et surcharge. De là aussi, sans doute, vient cet amour des petits enfants qui apparaissent innombrables dans les œuvres du XVIIIe siècle, et que les sculpteurs ont aimés pour le charme de leurs petites chairs nues formant un délicieux contraste au milieu du froissement des étoffes.

Un autre caractère de la sculpture du XVIIIe siècle, résultant de procédés techniques, est l'emploi de plus en plus général que l'on va faire des stucs. S'associant aux peintres qui couvrent de fresques les voûtes des églises et des palais, mélangeant intimement leur œuvre à la leur et à celle des architectes, les sculpteurs contribuent à réaliser ces gigantesques compositions peintes et sculptées que nous montrent les monuments du XVIIIe siècle.



Phot. Moscioni.

Fig. 95. — Pietà, par Montauti.
(Église Saint-Jean-de-Latran, Rome.)

Au début du siècle, entre les mains des successeurs immédiats du Bernin : Ercole Ferrata, Guidi, Rusconi, etc., la sculpture est encore en général un peu lourde. On en jugera par exemple par les statues de la grande nef de Saint-Jean-de-Latran.

Toutefois, le plus grand sculpteur de ce moment, Le Gros, un Français italianisé, se montre moins épris de force, plus imprégné de tendresse que ses contemporains : il passa sa vie au service des Jésuites, et il a dit tout ce qu'ils ont désiré dire. Parmi ses œuvres, il faut citer le groupe si dramatique de la *Religion chassant l'Erreur*, à l'autel de Saint-Ignace du Gesù, et, dans l'église Saint-Ignace, le grand bas-relief de la *Glorification du saint*, où tout, soit dans la figure du jeune saint, soit dans les anges qui lui font cortège, exprime la joie céleste que la religion réserve à ses élus. Et c'est enfin la tombe de Grégoire XV, tombe triomphale, plus somptueuse encore que celles que le Bernin et ses élèves avaient conçues, œuvre purement sculpturale, où Le Gros renonce aux éléments architecturaux pour obtenir tous ses effets avec des statues dont la blancheur se détache sur un fond de riches draperies : c'est le plus

beau monument, et le plus original qui ait été fait entre la tombe d'Alexandre VII du Bernin et celle d'Innocent XII de Fuga.

On peut reprocher pourtant à la tombe de Grégoire XV quelque excès théâtral. Dès le début du XVIII[e] siècle, Rome nous montre des œuvres d'un art plus sensible et beaucoup plus fin. J'en veux citer deux particulièrement caractéristiques.

La *Pietà* de Montauti est une œuvre que la critique semble ignorer, sans doute parce que pas assez classique et trop émotive. Mais le peuple, dans sa simplicité naïve, ne s'y est pas trompé et lui a donné une popularité à laquelle seule celle de la *Sainte Cécile* de Stéphane Maderne peut être comparée. C'est une œuvre très savante et très profondément émue. Comme la douleur est exprimée d'une façon attendrissante dans cette Vierge qui pleure son fils, et dans ce corps du Christ si jeune, si beau, si étonnamment réaliste ! Comment un artiste tel que Montauti, dont nous ne connaissons, pour ainsi dire, aucune autre œuvre, a-t-il pu faire un tel chef-d'œuvre ? Il est difficile de l'expliquer, et l'on est conduit à attacher une grande importance à la tradition qui veut que le Bernin ait donné le dessin de ce groupe. Je serais disposé à accepter l'hypothèse d'un dessin du Bernin, exécuté après sa mort par un artiste qui aurait peu vécu, et qui aurait eu le génie d'ajouter à l'art du Bernin quelque chose de plus jeune et de plus tendre : l'âme sensible d'un homme voué de bonne heure à la douleur et à la mort.



Phot. Anderson.

Fig. 96. — Sainte Famille, par Francesco Siciliano.
(Église Santa Maria sopra Minerva, Rome.)

La deuxième œuvre que je citerai, non seulement en raison de sa beauté, mais en raison de son caractère très individuel, est une *Sainte Famille* de Fr. Siciliano, qui se trouve à Santa Maria sopra Minerva. Ce qui frappe tout d'abord, c'est la figure de la Vierge ; par l'intensité de sa pensée, par l'émotion, elle fait songer en même temps à Michel-Ange et à Léonard. Et quel charme dans les figures poupines de ces petits enfants, si vrais, si loin de toute convention, de toute forme tradition-

nelle, si charmants, avec leurs attitudes et leurs gestes naïfs, dans la réalité de leur personnalité! Et quel art de rendre, comme le ferait un sculpteur moderne, par des traits souples et voilés, les figures où la vie n'a pas encore mis la rudesse des formes! Comme détails de facture, on remarquera le dessin des yeux et des lèvres, et l'étonnante habileté avec laquelle, dans une large masse, est indiquée par quelques rares traits de ciseau la légèreté des chevelures. Le groupe tout entier est « bloqué », suivant la tradition michelangelesque.



Phot. comm. par M. André Michel.

Fig. 97. — L'Espérance, par Cornacchini. (Église du Mont-de-Piété, Rome.)

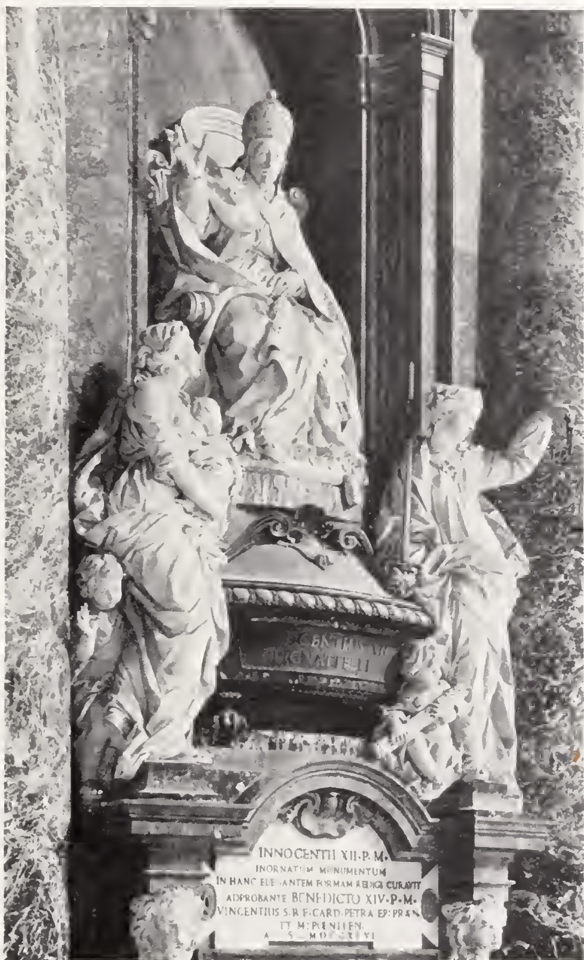
Ne devrait-on pas étudier avec plus d'amour un siècle qui nous réserve des surprises semblables?

Bien des statues du XVIII[e] siècle n'ont sans doute pas la valeur individuelle de celles-là; mais, par le charme de leurs lignes et la grâce de leurs attitudes, elles contribuent à compléter les ensembles dont elles font partie. Combien pourrait-on citer d'intérieurs d'églises ou de palais, qui, dépourvus de leur statuaire, perdraient la moitié de leur beauté?

Un des plus jolis exemples de ces ensembles sculpturaux est la chapelle du Mont-de-Piété, à Rome, chapelle peu connue, charmante cependant, avec le bel effet de lumière venant d'en haut et la polychromie de ses marbres, et digne d'être classée parmi les belles œuvres de Rome. C'est une reprise de la chapelle Chigi, du Bernin, à Sienne : une chapelle ronde surmontée d'une coupole, et que décorent quatre grandioses bas-reliefs séparés par quatre niches contenant des statues de *Vertus*, œuvres de Moderati, Mazzuoli, Cametti et Cornacchini. Nous pouvons remarquer que chacune de ces Vertus est accompagnée d'un groupe d'enfants : s'il est naturel et tout à fait dans la tradition de

voir trois enfants aux pieds de la Charité, il est moins normal d'en trouver deux aux pieds de l'Espérance et de la Foi. C'est là un exemple de cette prédilection que nous avons signalée chez les artistes du XVIIIe siècle pour les petits enfants. Notre gravure de la statue de l'*Espérance* montre l'élégance de l'œuvre de Cornacchini et laisse deviner le joli goût décoratif de la chapelle.

Nous trouvons de délicieux enfants aussi à la chapelle Corsini de Saint-Jean-de-Latran, autre exemple d'un monument où l'architecture et la sculpture s'associent intimement et contribuent pour une égale part à l'harmonie de l'ensemble. De nombreux sculpteurs ont travaillé pour cette chapelle, notamment Cornacchini, Maini, Lironi, Rusconi, Monaldi, Valle.



Phot. Alinari.

Fig. 98. — Tombeau d'Innocent XII, par Fuga et Valle. (Église Saint-Pierre de Rome.)

Valle mériterait d'être étudié spécialement, comme étant un des maîtres les plus représentatifs de l'art du milieu du XVIIIe siècle, de cet art qui repousse les complications excessives et vise surtout à la finesse et à la distinction. Il a laissé à Rome deux œuvres qu'il faut mettre hors de pair : le bas-relief de l'*Annonciation*, et le tombeau d'Innocent XII.

L'*Annonciation*, qui décore un des autels du transept de l'église Saint-Ignace, peut être considérée comme le point culminant de l'art du bas-relief. Cet art admirable, créé par Donatello et Ghiberti, avait été renouvelé par l'Algarde, qui avait donné à ses œuvres des dimensions et

une puissance inconnues jusqu'alors. Valle, après Le Gros, reprend cet art de l'Algarde, mais il l'affine ; avec moins de saillie dans les reliefs, avec des formes plus légères et plus séduisantes, il retrouve l'élégance du xve siècle. La grâce des attitudes, la souplesse du dessin, l'habileté de la facture sont admirables : l'art de la composition ne l'est pas moins.

Cette scène de l'Annonciation, qui presque toujours avait été traitée d'une manière très simple, comme un motif à deux personnages, dans une conception que l'on pourrait appeler terrestre, prend ici un développement surnaturel et triomphal. A côté de l'Ange et de la Vierge apparaissent, dans l'éblouissement des rayons de l'Esprit Saint, les êtres invisibles du Ciel venant assister au grand événement qui va transformer le monde. Entre le messager céleste et la Vierge un groupe d'anges les unit, et c'est une merveille, et je ne sais rien de plus séduisant que ces petits enfants qui regardent avec tant de joie, d'étonnement et de respect, la femme appelée par Dieu à une aussi haute mission. Plus haut, la joie se reflète sur la figure de Dieu le Père entouré de chérubins. Et, sur tous ces motifs traités en demi-teinte, comme ressort nettement le groupe de l'Ange et de la Vierge! Comme tout est chaste et chrétien! Le xviiie siècle, si tendre, si sensible, a pu, à de certains moments, trouver des accents qui correspondent à ce qu'il y a de plus profond dans la religion : à l'amour.

Non moins important que l'*Annonciation* est le tombeau d'Innocent XII, dont l'architecture est de Fuga et les sculptures de Valle. Ce tombeau se trouve dans la nef latérale de Saint-Pierre; il s'ordonne en hauteur dans l'espace étroit compris entre les colonnes du Bernin, et ces belles colonnes en marbre veiné l'encadrent et semblent en faire partie. La polychromie en est admirable : au rose des colonnes s'unissent, par les marbres gris du fond, les marbres orangés de la porte, le bleu foncé et l'or de l'urne, le blanc des sculptures. Au charme des couleurs s'associe merveilleusement la délicatesse des statues. L'une d'elles, la *Justice*, par sa finesse, son exquise distinction, prend rang parmi les plus belles statues du xviiie siècle, comme le tombeau est, dans cette église Saint-Pierre qui réunit les plus belles œuvres faites à Rome depuis plus d'un siècle, l'un des plus beaux tombeaux qu'elle possède.

A côté de Valle, il faut mentionner Michel-Ange Slodtz, Flamand profondément italianisé, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, où il séjourna dix-neuf ans (1728-1747). Son *Saint Bruno* de Saint-Pierre est son chef-d'œuvre. Certes, on y chercherait en vain l'image de l'ascète qui fonda l'ordre des Chartreux, et sans doute jamais Chartreux n'eut pour repousser l'offre d'une mitre ce geste gracieux semblable à celui d'une femme repoussant des bijoux; mais on y voit ce qu'un bloc de



Phot Anderson

VALLE. — L'ANNONCIATION

(église Saint-Ignace. Rome)

Librairie Armand Colin Paris

marbre peut devenir entre les mains d'un habile sculpteur, comment il sait balancer les lignes, créer d'imprévues silhouettes, opposer des contrastes d'ombre et de lumière, fixer le mouvement dans la pierre inanimée, associer les nus graciles d'un petit enfant à la robe de bure du Chartreux, faire de toute son œuvre une surprise et un régal pour les yeux.

Une autre œuvre admirable de Slodtz est le tombeau du marquis Capponi, à Saint-Jean-des-Florentins, avec une exquise figure de femme, debout, accoudée sur le tombeau.



Phot. Alinari.
Fig. 99. — Saint Bruno, par M.-A. Slodtz.
(Église Saint-Pierre de Rome.)

On aurait pu s'attendre à voir le caractère de grâce se développer surtout dans les tombeaux de femmes. Il n'en fut pas ainsi : si ces tombeaux sont très nombreux au XVIIIe siècle, on peut dire qu'il n'y en eut pas d'une réussite parfaite.

L'urne contenant le cœur de Marie-Clémentine Sobieski Stuart, à l'église des Saints-Apôtres, est, il est vrai, un morceau charmant, mais d'une importance secondaire. Le tombeau de cette reine, à Saint-Pierre, est une œuvre beaucoup plus considérable, mais d'une réussite moindre. Plus pittoresque est le tombeau de la princesse Odescalchi Chigi, à Sainte-Marie-du-Peuple, où l'on voit le portrait de la princesse se détacher sur une riche tenture en marbre rouge antique, frangée d'or, autour de laquelle sont habilement groupés les rochers, l'arbre et les étoiles des Chigi, avec le lion et l'aigle des Odescalchi.

Une forme nouvelle apparaît et se répète fréquemment dans ces tombeaux : c'est la figure du défunt, représentée dans un tableau avec son cadre; on en trouve de nombreux exemples, notamment dans le monument du marquis Capponi et dans celui des Falconnieri, à Saint-Jean-des-Florentins, où l'on en voit jusqu'à cinq.

Cette forme du tableau encadré plut aux artistes du XVIIIe siècle, qui

l'employèrent non seulement dans les tombeaux, mais dans les grands ensembles architecturaux, tels que les façades d'église ; la façade de Saint-Marcel en est un exemple, et il semble même que ce soit sur une façade, celle de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines de Borromini, que ce motif ait apparu pour la première fois. On trouve encore des tableaux dans la décoration des portes, et notamment à la porte de Sainte-Marie-de-la-Passion à Gênes.



Phot. Alinari.

Fig. 100. — Tombeau de la princesse Odescalchi Chigi.
(Église Sainte-Marie-du-Peuple, Rome.)

Le décor des portes a préoccupé beaucoup les architectes du XVIIIe siècle : ils ont voulu rompre avec les formes classiques qu'ils trouvent monotones et inexpressives, et ils ont recherché des nouveautés très audacieuses. On peut citer dans ce genre la porte de l'église de la Trinité (Via Condotti), où un groupe de trois grandes figures rappelle la *Libération des esclaves*; celle, très originale et très séduisante, de Sainte-Marie de Montserrat, où un artiste inconnu a mis, sur l'architecture classique de Daniel de Volterre, une porte dont le sommet représente la Vierge qui tient le petit Enfant Jésus sciant une montagne, allusion au miracle dont le nom de l'église rappelle le souvenir; et enfin l'une des plus belles, une des réussites les plus complètes, celle de Sainte-Marie-de-Carignan à Gênes, où Schiaffino a représenté l'*Assomption de la Vierge* dans un magnifique cadre de fleurs.

La production sculpturale au XVIIIe siècle est si considérable que l'on ne peut essayer d'en dresser un inventaire même approximatif. Avant de terminer ce chapitre, je veux cependant attirer l'attention sur les statues si nombreuses qui décorent les façades d'églises, et qui sont souvent très intéressantes. A Sainte-Marie-Majeure, par exemple, nous trouvons les noms des meilleurs sculpteurs de l'époque : les groupes d'enfants sont de

Slodtz, l'*Esprit Saint*, de Valle, les *Vertus*, de Maini et de Bracci, les *Saints*, de Ludovisi, de Monaldi et de Marchionni, et la belle *Vierge* qui surmonte le fronton, de Lironi.

La fin du siècle. — Si nous abordons maintenant la troisième partie du siècle, que nous avons indiquée au début de cette étude comme celle du néo-classicisme, nous constaterons un fait sur lequel il importe d'insister. Rome sera le centre et le foyer de cet art néo-classique qui va se répandre sur toute l'Europe, et, pourtant, l'art romain restera pour ainsi dire indépendant de lui. De même que la première Renaissance s'était faite à Rome non par des Romains, mais par des Florentins, de même, après toute la période du XVIIe et du XVIIIe siècle, où l'esprit chrétien avait fait oublier un peu l'art antique, le néo-classicisme fut à Rome l'œuvre d'étrangers, et particulièrement de Français.



Phot. Mario Laho.

Fig. 101. — Porte de l'église Sainte-Marie-de-Carignan, par Bernardo Schiaffino. Gênes.

Venant à Rome avec l'esprit de libre pensée de leurs philosophes, pour étudier exclusivement les œuvres de l'antiquité, fermant les yeux devant tout ce qui avait été fait par l'art chrétien moderne, ne voyant en lui qu'une condamnable altération des règles de l'art antique, les Français furent les véritables créateurs de l'art néo-classique. Ils furent suivis par les Allemands du Nord, par des esprits qui n'ont jamais compris la sensualité méridionale et qui sont tout préparés à prendre la simplicité comme base de toute beauté artistique, et à invoquer la simplicité de l'art grec, qu'ils exagèrent d'ailleurs, pour condamner toutes les nouveautés de l'art moderne.

Ce fut à ce moment pour les antiques un engouement auquel personne ne songea à résister. Jamais cet art ne fut étudié avec plus de passion : on ne pense qu'à fouiller le sol, à déterrer tous les trésors qu'il

renferme et à les installer magnifiquement : c'est l'âge d'or des archéologues et des musées. On voit le cardinal Alexandre Albani, neveu du pape Clément XI, construire aux portes de Rome une villa magnifique faite pour être peuplée de statues bien plus que pour loger des hommes, et les collections qu'il y installe sont les plus belles de Rome. Pour les conserver et les étudier, il s'attache le plus éminent des archéologues de l'Europe : Winckelmann. A côté de lui, les Borghèse rivalisent d'amour pour l'antiquité, et, en 1783, font transformer en musée leur villa du Pincio. De même, depuis le début du siècle, les papes s'intéressent à créer des musées, et leur organisation, au Capitole, au Vatican, au Latran, est une de leurs principales préoccupations.

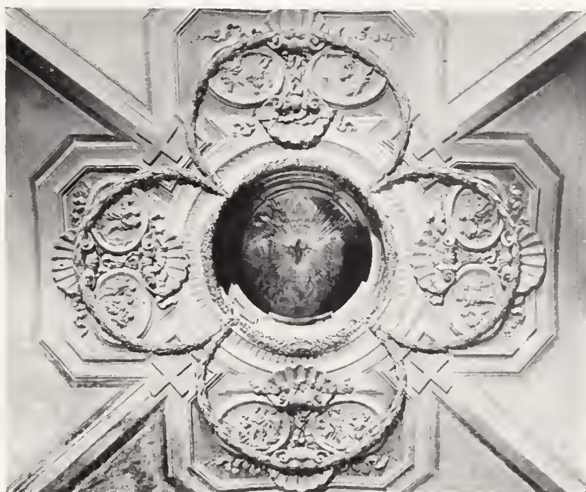
A ce moment, l'artiste qui tient la plus grande place à Rome est Piranèse. L'étude des pensées de ce grand génie nous transportera en plein cœur de cette lutte qui agite tous les esprits et nous fera comprendre tout ce qui sépare alors si profondément l'âme italienne de l'âme française du XVIII[e] siècle. Rien n'est à ce point de vue d'un intérêt plus primordial que les discussions de Piranèse avec Mariette. Mariette, c'est l'homme qui incarne l'esprit classique, la pensée réagissant contre les excès du rococo, contre la complication de ses formes et l'excessive surcharge de son décor, c'est le défenseur de la doctrine qui, dans les arts comme dans les lettres et la philosophie, prêche le retour à la simplicité, et qui prend comme code de cette simplicité les formes de l'art grec. Piranèse, au contraire, c'est l'ennemi acharné de cette simplicité si en désaccord avec tous les désirs de beauté des hommes. Piranèse n'hésite pas à considérer l'art grec comme un art primitif, et à faire appel de sa simplicité aux splendeurs créées par l'art romain. C'est l'art du grand Empire de Rome que Piranèse oppose à l'art des petites Républiques grecques ; et toute sa vie, il la passe à étudier et à faire connaître par ses admirables gravures les éblouissantes merveilles de la Rome des Césars.

Si la vraie définition du rococo est celle d'un style où prédominent avant tout les recherches décoratives, la passion de l'ornement poussée à tous ses excès, on peut dire que Piranèse fut le dernier représentant de cet art, créant un rococo de style tout particulier, un rococo purement romain. Piranèse néo-classique? Ah! certes non. Amoureux de l'antique, oui, mais comme l'avaient été les grands maîtres du baroque : il l'aimait dans sa grandeur, dans sa richesse, dans son ardeur décorative qu'il exagérait encore. Les néo-classiques, eux, l'appauvrissaient, le congelaient, lui enlevaient toute sa fougue, tout son éclat, toute sa liberté.

Si l'art de Piranèse ne fut pas compris par les artistes sévères de l'époque de la Révolution française, il fut repris quelques années plus tard lorsqu'un empereur monta sur le trône de France : à Napoléon il fallait l'art somptueux des Césars romains ; et c'est à Piranèse que Per-

cier et Fontaine ont emprunté toutes les formes de l'art qu'ils ont créé pour l'Empire.

Piranèse, cet infatigable chercheur, qui donnait dans ses gravures une encyclopédie de toutes les richesses romaines, a réalisé dans l'église du Prieuré de Malte l'idéal de ses conceptions architecturales, mettant partout, sur les murs de clôture et sur la façade, sur les parois et les voûtes de l'église, toute sa récolte de trophées. Pour donner une idée du caractère de cette ornementation, nous reproduisons le décor qui entoure l'ouverture de la petite coupolette surmontant le chœur de l'église. C'est un morceau d'un admirable sentiment décoratif, à la fois fort et élégant, remarquablement brillant, groupant agréablement les formes usuelles du décor : guirlandes, coquilles, rubans et médaillons. On remarquera le goût italien qui veut que partout la figure humaine ait une place importante sinon prédominante : ici, on la trouve dans huit médaillons où de fins bas-reliefs retracent la vie de saint Jean-Baptiste.



Phot. Istit. ital. d'arti grafiche.

FIG. 102. — Décor de Coupole, par Piranèse. Église du Prieuré de Malte, à Rome.

Cet art de Piranèse, très luxueux, très décoré, très inspiré dans tous ses détails des formes de l'antiquité, nous le retrouverons dans la plupart des œuvres romaines de la fin du siècle. Citons notamment : le palais Braschi, avec son admirable escalier, la galerie de la villa Albani, les salons de la villa Borghèse.

A côté de cette forme d'art, on peut voir à Rome quelques exemples d'une tendance un peu différente, plus simple, plus voisine du goût classique : l'église Saint-Alexis, sur le mont Aventin, à côté du Prieuré de Malte, nous montre un style très sobre et très élégant, sans sculptures, tirant tout son prix de l'ordonnance architecturale, rappelant par la finesse des profils l'art de Bramante ; c'est peut-être, à Rome, le monument qui correspond le mieux à notre style Louis XVI.

Dans tout cela, il n'y a pas l'ombre de tristesse, rien que l'on puisse rattacher au style néo-classique. A la veille de l'invasion française, l'art italien du XVIIIe siècle, comme l'art de Bramante et de Raphaël à la veille

des invasions du XVIe siècle, s'endort dans son ivresse de beauté. Pie VI, plus malheureux encore que Clément VII, sera arraché à la ville de Rome et mourra à l'étranger. Pour un temps, sombre avec lui la fortune artistique de la papauté.

Nous ne dirons qu'un mot de la sculpture à Rome à la fin du siècle; elle est extrêmement pauvre : tous les grands sculpteurs italiens sont morts : Torretti en 1774, Marchiori en 1775, Calegari en 1777, Valle en 1768, Corradini en 1752. Il est intéressant de remarquer que c'est au contraire le grand moment de la sculpture française : c'est la période de production de Pigalle, Falconet, Pajou, Clodion, Houdon.



Phot. Moscioni.

FIG. 105. — Statue de Piranèse, par Angelini.
(Église du Prieuré de Malte, Rome.)

A Rome, il semble que l'amour pour l'antiquité entrave le développement d'une sculpture moderne : ce ne sont que des œuvres antiques, ou leurs copies, que recherchent les collectionneurs et les musées.

Parmi les sculptures de cette époque, citons seulement une œuvre fort caractéristique : la statue de *Piranèse* faite par Angelini en 1786, à l'imitation d'une statue antique de Zénon. Elle est intéressante, non pas seulement parce qu'elle est la première statue élevée à un artiste, et parce qu'elle nous dit ainsi la place que les artistes occupaient dans la société du XVIIIe siècle, mais aussi parce qu'elle est, en Italie, la première statue où un personnage moderne est représenté vêtu à l'antique, drapé dans un ample manteau semblable à une toge, le torse et les bras nus, les pieds chaussés de cothurnes.

La voie est ouverte au néo-classicisme : Canova va entrer en scène; c'est une ère nouvelle qui commence.

TURIN

A côté de Rome, au début du siècle, c'est Turin qui tient la première place en Italie, par suite de l'importance prise à ce moment par la Maison de Savoie : c'est elle qui attire et retient le plus grand architecte du temps : Juvara.

Juvara est né à Messine et a passé la plus grande partie de sa vie à Turin ; mais il a été élevé à Rome, et, pendant tout le temps qu'il habita Turin, il ne cessa jamais de venir passer les hivers à Rome. Juvara est un pur Romain, et, pour préciser davantage, c'est un disciple du Bernin. Il fut l'élève de Carlo Fontana qui lui transmit l'enseignement de ce grand maître. Au XVIII[e] siècle, à côté de l'école des audacieux novateurs qui se rattachaient à Borromini et à Guarini, Juvara appartient à une école plus classique dérivant du Bernin, et c'est ce qui explique le caractère de son art, et notamment ses deux plus belles œuvres : la Superga de Turin et le Palais Royal de Madrid.

Mais, quel que soit le caractère classique de cet art, on ne peut le considérer comme étant le point de départ du style néo-classique. Il faut y voir l'aboutissant, le point culminant de l'art du XVII[e] siècle, le style baroque dans toute sa majesté triomphale, évoluant sans trop se laisser séduire par les mièvreries du style rococo, et sans rechercher encore la simplicité néo-classique[1].

La Superga est le chef-d'œuvre de l'architecture italienne au XVIII[e] siècle. Elle a toute cette beauté des grandes œuvres inspirées par un puissant souffle national. C'est une église, et c'est un monument de triomphe fait pour célébrer une des grandes victoires de la patrie italienne. Et, par la place qu'elle occupe sur une colline dominant toute la plaine de Turin, comme le Parthénon du haut de l'Acropole domine Athènes, elle semble bien être non plus une simple église, mais le monument sublime de la grande âme italienne.

Essentiellement, la Superga se compose d'une coupole, et non pas d'une coupole basse à la Bramante, mais d'une coupole s'élevant au-dessus d'un haut tambour, se prolongeant par une lanterne aiguë qui monte dans les airs comme la flèche d'un clocher gothique. C'est toujours une suite de la coupole de Michel-Ange ; mais l'esprit du XVIII[e] siècle se manifeste par des modifications tendant toutes à rendre l'œuvre plus légère et plus gracieuse : ce sont par exemple des ouvertures plus multipliées, une lanterne plus fine ; et il faut remarquer aussi l'effort pour

1. Milizia l'a bien compris et ne réclame pas Juvara comme un des siens ; il lui reproche de n'avoir ni la simplicité, ni l'unité, ni la correction.

remédier à ce qui manque à la coupole de Michel-Ange, par suite de la non-exécution des statues projetées sur les piliers du tambour. Mais, quelque éloge que l'on puisse faire de la coupole de Juvara ou de celles de Maderne ou Pierre de Cortone à Rome, rien ne peut être comparé en beauté à l'œuvre sublime de Saint-Pierre.

En avant de l'église, qui n'est ni une croix latine, ni une croix grecque, mais une rotonde comme le Panthéon, se développe, comme au Panthéon, un portique grec. C'est le motif qui, depuis Bramante, hante tous les architectes romains; c'est le motif que Michel-Ange avait voulu pour Saint-Pierre, et que Juvara parvient le premier à réaliser dans toute sa beauté. Comme l'église est isolée sur une colline et faite pour être vue de loin, un portique plaqué sur sa façade, ou ne se détachant qu'en faible saillie, n'aurait pas été mis en valeur suffisante, et c'est pourquoi Juvara l'allonge, lui donne une ampleur telle qu'il ressemble non plus seulement à un portique, mais à un véritable temple grec placé en avant de l'église.



Phot. Alinari.

Fig. 104. — Église de la Superga, par Juvara. Turin.

En arrière de ce portique, deux hauts et minces clochers encadrent le dôme de leurs flèches aiguës. Il se trouve ainsi que Juvara, élevé à Rome et vivant à Turin, a fait de son église comme un résumé de toutes les créations italiennes, unissant les formes du temple antique et celles de la coupole de la Renaissance aux clochers du moyen âge.

L'intérieur de l'église est d'une égale beauté, mais d'un caractère moins complexe. C'est l'esprit italien du XVIIe siècle dans toute sa pureté, dans son amour des riches matériaux et du charme des élégantes lignes architecturales, une œuvre digne d'être rapprochée du Saint-André-au-Quirinal du Bernin. L'église, circulaire à l'extérieur, prend à l'intérieur la forme d'un octogone dont quatre côtés s'ouvrent avec peu de hauteur et de largeur, tandis que, sur les quatre autres, les grands arcs s'élèvent

jusqu'à la corniche portant le dôme. Une impression très brillante est produite par les cannelures dont sont ornés les colonnes et les pilastres, et surtout par la variété des marbres dont l'église est tout entière revêtue : l'association de marbres blancs de Carrare avec les marbres roses et gris bleuté du Piémont constitue une harmonie de la plus grande douceur. Sur les autels s'élèvent de grands bas-reliefs de marbre, comme dans l'église Sainte-Agnès, et le style baroque est encore rappelé par bien des détails, tels que les colonnes du premier étage, qui sont lisses dans leur sommet, et torses dans leur partie inférieure.

Nous n'avons encore cité qu'une église de Juvara; il en a fait nombre d'autres dont la plus belle est celle de Saint-Philippe-de-Neri à Turin. Cette église avait été construite en 1679 par Guarini; lorsque la coupole fut terminée, en 1714, elle s'écroula. Guarini poussait tellement à l'extrême ses audaces constructives qu'il lui arriva, comme aux architectes gothiques, de dépasser les limites du possible. C'est cette église que Juvara refit, en conservant le chœur de Guarini, et en s'inspirant de ses idées pour le grand vaisseau de l'église. (La façade ne date que de 1835.) Cette église, avec la disposition de ses nombreuses tribunes privées pour les familles, est un des types les plus significatifs du rococo en Italie. Toutefois, en comparant l'église actuelle avec la primitive église dont le livre de Guarini, *De architectura civile*, nous a conservé les plans et les profils, on voit que Juvara, lié à l'influence du Bernin, est plus classique que Guarini, et ne va pas aussi avant que lui dans les nouveautés. En style rococo, personne en Italie n'a dépassé Guarini, et les églises de San Lorenzo et de la Consolata restent les modèles du genre.



Phot. Alinari.

Fig. 105. — Façade de l'église Sainte-Christine, par Juvara. Turin.

Il faut encore citer de Juvara la façade de Sainte-Christine, où, adoptant un style moins classique qu'à la Superga, il nous donne un exemple charmant de façade rococo. Si l'on compare cette façade à celle de Sainte-Suzanne, faite à Rome un siècle auparavant par Charles Maderne, on se

rend bien compte de l'évolution de l'art italien. La façade de Sainte-Christine est de forme cintrée ; de longs pinacles semblables à des cierges surmontent son fronton, et des statues, groupées dans la partie centrale, mieux placées pour attirer les regards que celles que Rome disposait sur la corniche terminale, lui donnent un caractère brillant et animé.

Juvara, après avoir fait, avec la Superga, la plus belle église du xviiie siècle, en a fait le plus beau palais : le Palais Royal de Madrid. La mort l'a, il est vrai, empêché de le construire ; amis il en a laissé tous les plans. Il suffit de le regarder et de le comparer aux dessins et aux plans que nous avons du palais du Louvre projeté par le Bernin pour voir que le palais de Juvara en est une fidèle imitation. L'analogie apparaîtra plus grande encore, si l'on pense que, dans les projets primitifs de Juvara, le Palais de Madrid, au lieu d'être fragmenté en une série de petits étages, comme il l'est aujourd'hui par suite des modifications apportées par Sacchetti, l'élève de Juvara qui construisit le palais après sa mort, se composait seulement de deux grands étages, comme le Louvre du Bernin. Si Juvara a été conduit à reprendre ainsi les projets du Bernin, c'est parce qu'il aimait beaucoup ce maître, dont l'influence apparaît dans toutes ses œuvres, mais c'est peut-être aussi parce qu'il construisait un palais pour Philippe V, petit-fils de Louis XIV, et que peut-être les plans du Bernin furent communiqués à Madrid par la cour de Paris.



Phot. Alinari.

Fig. 106. — Grand Salon du château de Stupinigi, par Juvara.

Puisque nous sommes amenés à parler d'œuvres italiennes à l'étranger, il nous faut signaler en passant le rôle considérable joué pendant tout le xviiie siècle à Saint-Pétersbourg par des architectes

italiens. C'est Trezzini, architecte de Pierre le Grand, qui construit la cathédrale Pierre-et-Paul; c'est Rastrelli, architecte d'Élisabeth, qui construit le Palais d'Hiver, les palais de Péterhof et de Tsarskoe-Selo, le couvent Smolny et de nombreux palais privés; ce sont enfin Rinaldi et Quarenghi qui, sous Catherine II, réagissant contre le style baroque et rococo de leurs prédécesseurs, préparent le style néo-classique auquel Rossi, sous Alexandre Ier, donnera un formidable développement.



Phot. Alinari.

Fig. 107. — Plafond de la chapelle de la Reine, par Alfieri. Palais Royal, à Turin.

Nous trouvons une autre œuvre de Juvara, au palais Madame à Turin. Si une grande part de la beauté du Palais Royal de Madrid est due au Bernin, il faut considérer que tout le mérite du palais Madame revient à Juvara. Sur le vieux château du moyen âge, en avant de la sombre masse de ses murailles, il met un portique étroit qui lui permet seulement de construire, à l'intérieur, un vestibule et un grand escalier, et, à l'extérieur, une somptueuse façade. Ces deux parties sont l'une et l'autre d'admirables modèles. L'escalier nous montre cet amour des grands dégagements, des grands espaces d'entrée, qui deviennent une des formes les plus significatives des demeures seigneuriales; et la façade, avec son soubassement rustique, avec les colonnes marquant sa partie centrale et les grandioses fenêtres éclairant le vestibule, surpasse toutes celles du XVIIe siècle; rapprochée de celle du palais sur lequel s'appuie la fontaine de Trevi et de quelques autres, telles que celle du palais Galenga Stuart de Pérouse, elle donne la plus haute idée de l'architecture italienne du XVIIIe siècle, plus grande encore dans la construction des palais que dans celle des églises.

Nous devons encore à Juvara le château de Stupinigi. C'est le palais de campagne des ducs de Savoie, destiné non à une habitation régulière, mais à des séjours de chasse et de fêtes. De là, cette intéressante disposition d'un bâtiment central contenant uniquement un grand salon de réunion, d'où partent quatre ailes faites pour le logement des invités, et que complètent d'autres bâtiments pour les services de la chasse : écuries, chenils, etc. Le grand salon central, avec ses quatre absides et ses huit cheminées, avec les piliers isolés recevant les retombées de la coupole, avec les galeries faisant tout le tour du premier étage, avec la richesse de son décor, est un modèle de salle de fêtes pour le palais d'un roi.



Phot. Alinari.

Fig. 108. — Statue du Bienheureux Amédée, par Cametti.
(Chapelle de la Reine, Palais Royal, Turin.)

Un élève de Juvara, le comte Benedetto Alfieri, moins berninesque que son maître, sera à Turin le vrai représentant du pur style rococo. Son église de Saint-Jean-Baptiste de Carignan, en forme d'éventail, est une œuvre admirable, la plus intéressante nouveauté que l'on ait créée dans le style de Guarini, sans l'imiter.

Au Palais Royal de Turin, Alfieri crée les plus beaux décors rococo faits en Italie. Il y a là, dans le cabinet chinois, dans le cabinet de toilette de la reine, dans la chapelle privée de la reine, des modèles d'un art qui peut être rapproché non pas de ce qui se fait ailleurs en Italie, mais de ce qui se fait en France dans le style Louis XV, avec cette particularité, dans les œuvres italiennes, de la prédominance de la peinture et de l'ornementation des plafonds. Le plafond de la chapelle de la reine, que nous reproduisons, donnera une idée du luxe et du caractère de ce décor.

Nous trouvons dans la même chapelle une œuvre qui est bien caractéristique de l'époque et du milieu où elle fut exécutée : c'est la statue du *Bienheureux Amédée*, ancien duc de Savoie, qui vivait au xve siècle. Il est

représenté sous les traits d'un jeune seigneur, ayant toute la préciosité des petits maîtres du XVIIIe siècle, et vêtu avec toute la pompe des costumes de cour. J'attribuerais volontiers à Cametti, dont nous avons déjà cité le nom à propos de la chapelle du Mont-de-Piété, cette statue qui, par sa facture, rappelle beaucoup la tombe de Maria Colomba Vicentini à Saint-Marcel à Rome. Nous allons voir comment Cametti fut appelé à travailler à Turin où il laissa ses chefs-d'œuvre.

Le Piémont avait toujours été pauvre en sculpteurs : lorsque Guarini, à la fin du XVIIe siècle, construisait ses églises et ses palais, il n'avait pas de sculpteurs autour de lui, et, par la force des choses, il fut obligé de faire des œuvres de caractère exclusivement architectural. Juvara n'accepte pas cette réserve. Pour son église de la Superga, il veut des sculptures, et il s'adresse notamment au Toscan Cametti, un des maîtres que la critique mettra au premier rang, lorsqu'elle s'occupera des sculpteurs italiens du XVIIIe siècle. Je regrette de ne pouvoir donner (les photographies à l'intérieur de la Superga étant interdites) le bas-relief commémoratif de la bataille de 1706, où l'on voit le prince Victor-Emmanuel Ier agenouillé aux pieds de la Vierge qui apparaît dans une gloire d'anges, tandis que dans le fond se dessine la bataille. C'est une œuvre des plus remarquables par l'habileté de la composition et le charme du sentiment.

GÊNES. BOLOGNE. FLORENCE. MILAN. BRESCIA.

Gênes. — La puissance de Gênes est aussi grande et la ville aussi florissante qu'aux deux siècles précédents : c'est la reine de la Méditerranée. Les grandes familles de la noblesse militaire et de la haute bourgeoisie mettent un point d'honneur à dépenser des sommes énormes en construction de palais et d'églises ; et les décors se font toujours de plus en plus riches et somptueux.

D'une manière générale, Gênes est beaucoup moins avancée que Turin dans les nouveautés architecturales ; elle ne connaît rien des recherches de Guarini et continue les traditions classiques du style créé chez elle par Alessi. La caractéristique essentielle de son art continue à être l'importance de l'emploi des colonnes : par là elle se sépare de la majorité des écoles italiennes où domine le pilier. C'est de Venise plus que de Rome ou de Turin qu'il faut la rapprocher.

Parmi les églises qui, autour de l'Annunziata, montrent le développement de cet art brillant et gracieux, citons tout particulièrement la petite église des Pères de l'Oratoire, Saint-Philippe-de-Neri, dans laquelle se trouve la *Conception de la Vierge*, ce chef-d'œuvre de Puget.

C'est une église très originale qui n'a rien des lourdeurs du style romain créé par Vignole, ni rien des caprices du style de Guarini : elle retrouve la délicatesse, la simplicité florentines du Quattrocento, en leur associant le décor brillant que le XVIIIe siècle savait si bien imaginer. L'église, de petites dimensions, est à une nef bordée de chapelles très peu profondes et très largement ouvertes de façon que le décor des murs intervienne dans l'aspect général. Les chapelles sont séparées par de légers pilastres et s'ouvrent sur la nef par un motif de trois arcs d'un effet ravissant, qui, je crois, n'a jamais été reproduit ailleurs. Sur les murs des chapelles s'élèvent des autels brillamment décorés, et sur les voûtes un admirable ensemble de peintures aux teintes claires se raccorde à l'architecture et achève de faire de cette église une œuvre du plus haut prix.



Phot. Alinari.

Fig. 109. — Tobie et l'Ange. École génoise. (Église Santo Spirito, Florence.)

En architecture civile, la préférence marquée par toute l'Italie du XVIIIe siècle pour le développement et l'embellissement des portiques d'entrée, des escaliers, des vestibules qui accueillent le visiteur et le préparent au luxe des appartements, trouva à Gênes un terrain particulièrement bien préparé pour se développer.

Le Palais Ducal, détruit par un incendie en 1777, est reconstruit par Penone qui y fait un magnifique escalier. La façade, par Cantone, est une nouveauté, une anomalie dans l'art génois : ses colonnes accouplées séparant chaque fenêtre et formant le motif principal sont une véritable importation vénitienne. Gênes, qui pourtant aime tant les colonnes, les réserve pour les portiques, les cortile, les intérieurs, et les emploie peu sur ses façades.

Le palais Serra, construit au XVIe siècle par Alessi pour les Spinola,

est complètement remanié en 1775 par de Wailly, architecte français, et Tagliafico. Une grande salle que décorent vingt colonnes corinthiennes a, par sa splendeur, mérité le nom de Salle du Soleil.

Le palais Durazzo Pallavicini, construit par Bianco au XVIIe siècle, a été enrichi à la fin du XVIIIe par Tagliafico d'un escalier qui, par l'ampleur des paliers et des vestibules, le développement des rampes, la profusion des colonnes et le goût classique de l'ordonnance, peut se classer parmi les plus beaux d'Italie.

Nous avons rapproché Gênes de Venise; ce qui achève de compléter cette analogie et ce qui la sépare complètement de Turin, c'est sa richesse en sculpteurs. Ce fait peut s'expliquer, entre autres causes, par le voisinage de Carrare. Au XVIIe siècle, Puget, Philippo Parodi lui avaient fait connaître l'art de l'Algarde et du Bernin. Au XVIIIe siècle, toute une génération de brillants sculpteurs leur succède.

Domenico Parodi, fils de Philippo, aida sans doute beaucoup son père dans ses travaux à Padoue, dont nous parlerons plus loin à propos de Venise. A Gênes nous pouvons voir de lui, dans l'église de Saint-Philippe-de-Neri, deux statues : l'*Amour Divin* et la *Mansuétude*, un peu chargées, un peu contournées, mais charmantes. Son *Baptême du Christ*, à Sainte-Marie-des-Vignes, est un grand relief d'un caractère très spécial et très pittoresque, d'un effet très scénique, avec représentations d'arbres et de perspectives de paysages : c'est une forme originale et intéressante de l'art rococo. En pendant, dans la même église, la *Consigne des clés*, par Andrea Casaregi (1741-1799), est une œuvre analogue. Un autre exemple du même style est un *Tobie* à Santo Spirito à Flo-



Phot. C. Paganini.

FIG. 110. — L'Enlèvement de Proserpine, par Francesco Schiaffino.
(Palais Royal, Gênes.)

rence : je le reproduis ici (fig. 109), car il se rattache à l'école génoise. A Florence, cette œuvre détonne si singulièrement qu'on ne peut la comprendre.


Phot. C. Paganini.
FIG. 111. — Madone, par Bernardo Schiaffino.
(Place San Siro, Gênes.)

Ponzanelli (1651-1735) est l'auteur de l'autel de Sainte-Marie-des-Vignes. On peut voir de lui à l'Annunziata des statues splendides, et notamment une *Charité* aux yeux humides de joie, où l'on sent revivre toute la flamme du Bernin.

Les Schiaffino furent peut-être à Gênes les sculpteurs les plus en vogue. L'*Enlèvement de Proserpine*, au Palais Royal, par Francesco Schiaffino, montre le motif du Bernin, repris avec un accent encore plus pittoresque, avec des variantes indiquant des recherches d'un art nouveau. Le salon tout orné de glaces, de fresques, de dorures où est placée cette statue est caractéristique du goût de décor brillant de cette époque. Bernardo Schiaffino (1680-1725) est l'auteur de la magnifique porte de Sainte-Marie-de-Carignan, dont nous avons parlé déjà. Citons encore de lui de charmants bas-reliefs de madones, en forme de médaillons, notamment celui que nous reproduisons et que l'on peut voir sur une façade de maison de la place San Siro.


Phot. Alinari
FIG. 112. — Madone, par Niccolò Traverso.
(Église Sant'Ambrogio, Gênes.)

Nous parlerons, à propos de ses œuvres à Naples, de Queirolo, autre sculpteur génois, élève de Schiaffino.

A la fin du siècle, la sculpture revient à un goût plus classique. Une *Madone* de Niccolò Traverso, à l'église Sant' Ambrogio, montre qu'en se faisant plus simple elle a su conserver toute sa tendresse.

BOLOGNE mérite de retenir notre attention, non seulement pour avoir

été une vraie filiale de Rome pour l'architecture baroque, mais pour avoir été au XVIIIe siècle la ville des Bibbiena, et s'être placée, grâce à cette nombreuse famille d'artistes, à la tête des constructions de théâtres, qui tiennent alors une si grande place en Italie. Déjà, au XVIe siècle, nous avons vu Palladio faire dans le Théâtre de Vicence une de ses œuvres les plus célèbres ; désormais, c'est parmi les villes d'Italie à qui rivalisera pour posséder le plus beau théâtre. A Naples, c'est le San Carlo, à Milan, la Scala, à Rome, l'Argentina : ce sont les théâtres de Bologne, de Parme, de Vérone, œuvres de ces Bibbiena qui semblent s'être fait de leur construction une spécialité telle, qu'on les appelle dans toutes les parties de l'Europe. Il faut signaler tout particulièrement la nature de leurs décors de scène, cette prodigieuse utilisation de leur science de la perspective, qui leur fait rechercher les formes les plus compliquées et qui leur permet, dans les représentations des palais et des villes, de réaliser avec leur pinceau les plus audacieuses fantaisies. C'est là, dans ces théâtres, que l'on peut évoquer, à la dernière minute de sa vie, cette société italienne qui semble aimer avant tout pour le plaisir de ses yeux les formes d'architecture.



Phot. Brogi.

FIG. 115. — Statue de Jean Lami, par Spinazzi.
(Église Santa Croce, Florence.)

Parmi les monuments du XVIIIe siècle à Bologne, citons la grandiose façade de la cathédrale San Pietro, l'escalier du palais Aldobrandi, construit vers 1748 par Alfredo Torrigiani, mais surtout la Madone de Saint-Luc, église construite sur une hauteur d'où l'on a une vue splendide sur la ville et sur la campagne bolonaise, et l'extraordinaire galerie qui, sur une longueur de deux kilomètres, conduit de la plaine à l'église par une série de six cents arcades avec de nombreuses chapelles. Cet ensemble fut réalisé dans le premier quart du siècle par Carlo Dotti. L'église, ovale extérieurement, en croix grecque à l'intérieur, est d'un goût simple et classique. Au bas des arcades, l'Arc du Meloncello, par Bibbiena, dont les courbes élégantes encadrent le croisement de trois routes, est un

intéressant spécimen de la grandeur et de la fantaisie de l'art baroque.

Une construction du même genre que la Madone de Saint-Luc fut faite vers 1745 à Vicence : c'est la Madone de Monte Berico, reliée à la ville par un portique de sept cents mètres de longueur.

Florence, grande encore au XVIIe siècle, ne compte pour ainsi dire plus au XVIIIe. Un instant elle s'éveille avec l'espoir qu'un duc de Lorraine pourra lui rendre sa prospérité, et elle dit ses espérances dans un arc de triomphe tout chargé de sculptures, somptueux comme une œuvre de Piranèse.



Phot. comm. par M. André Michel.

Fig. 114. — La Foi, par Spinazzi.
(Église Sainte-Marie-Madeleine des Pazzi, Florence.)

Pourtant, dans la deuxième partie du siècle, elle eut un grand sculpteur. Elle, qui avait tant donné à Rome, reçut à son tour un artiste romain qui lui rapporta sa grâce du Quattrocento, cette grâce que la Renaissance lui avait fait perdre et que le XVIIIe siècle avait su retrouver à Rome. Spinazzi est un très grand artiste. Citons sa tombe de Machiavel, se composant d'une urne ciselée comme un coffret à bijoux, surmontée par une gracieuse figure de femme. L'*Ange* par lequel il compléta le *Baptême du Christ* d'Andrea Sansovino sur une des portes du Baptistère de Florence est tout finesse et distinction. Si nous n'étions hypnotisés par notre admiration pour les œuvres de la Renaissance, qui de nous ne préférerait la vérité expressive de cet ange aux attitudes conventionnelles des figures de Sansovino?

A côté de ces œuvres si gracieuses, la tombe de Jean Lami à Santa Croce révèle des qualités plus viriles. Par la simplicité et la noblesse de l'attitude, la statue de Jean Lami peut se classer parmi les plus belles statues d'homme du XVIIIe siècle.

Dans une œuvre moins connue, jusqu'ici inédite, la statue de la *Foi*, à Sainte-Marie-Madeleine des Pazzi, Spinazzi fit preuve de sa virtuosité en sculptant une statue de femme entièrement voilée. Nous reviendrons, en parlant de la sculpture à Naples, sur les œuvres de ce genre.

Milan, sous la domination autrichienne, ne joue qu'un rôle secondaire

dans le développement artistique de l'Italie. Il s'y fait pourtant quelques beaux palais dans le style rococo, parmi lesquels nous citerons les palais Litta et Poldo-Pezzoli. Un peu tard, Piermarini (1756-1808), élève et collaborateur de Vanvitelli, construisit, dans un goût plus simple et d'une distinction rare, le Palais Royal, où l'on admire particulièrement l'escalier, les salons décorés de glaces ou de tentures de soie, et la grande salle des caryatides. Piermarini est aussi l'auteur du palais Belgiojoso et du théâtre de la Scala.

Mais le principal effort de Milan se porte toujours sur sa cathédrale. Au XVIIIe siècle, Francesco Croce achève très habilement le *Tiburio* dans le style qui convenait et qui peut se résumer d'un mot : la légèreté. La construction est ainsi à peu près achevée, sauf la façade ; mais le décor extérieur, ce formidable décor de statues, qui dépasse de beaucoup tout ce qui a été fait dans les autres églises italiennes, était encore peu avancé, et le plus grand nombre de ces statues date du XVIIIe siècle. Je donne une de celles qui m'ont paru le plus belles, une statue de la *Charité*, remarquable par le charme lombard de son sourire.



Phot. Lissoni.

FIG. 115. — La Charité. Décor extérieur du Dôme de Milan.

BRESCIA. — Ce sourire, legs de Léonard et du Corrège, que personne ne peut oublier dans le Nord de l'Italie, nous allons le trouver chez un maître qui fut un des grands sculpteurs de ce siècle, Antonio Calegari, dont les œuvres sont nombreuses à Brescia et dans les villes de la haute Italie, notamment à Crémone et à Bologne, œuvres remarquables par la science de l'exécution, le goût du pittoresque, l'élégance de la composition, la souplesse des lignes, le charme du sentiment. Citons, parmi les plus réussies de ses statues, la *Foi*, à l'église Saint-Alexandre, et la *Sainte Agnès*, au Dôme de Brescia.

Calegari avait trouvé à Brescia un puissant protecteur dans la personne du cardinal Quirino, dont il fit le buste pour le Dôme. Nous avons dit déjà (voir tome VI, 1re partie, p. 21) les travaux considérables que ce cardinal fit faire dans cette église dont le plan et tout l'extérieur, sauf la partie centrale de la façade, sont du début du XVIIe siècle.

Le cardinal Quirino fit exécuter tout l'aménagement intérieur, et c'est un magnifique exemple du style du XVIII[e] siècle, où, dans une harmonie blanche, la richesse décorative est obtenue par les cannelures des pilastres et des colonnes, et par l'abondante ornementation sculptée qui couvre la frise, la corniche, les arcs-doubleaux, les pendentifs. La façade, un peu plus tardive que l'intérieur, montre les puissants effets auxquels peut atteindre l'art baroque par l'accumulation des colonnes, la brisure des corniches et les grandes masses des statues surmontant les frontons.

LE SUD DE L'ITALIE. LA SICILE. NAPLES

Le style rococo, que nous n'avons trouvé que si faiblement développé à Rome et dans les autres villes du Centre et du Nord de l'Italie, même à Turin, va nous apparaître dans toute sa splendeur au Sud de l'Italie. Et il nous y apparaîtra non pas comme une production spontanée du génie italien, mais comme un apport de l'art espagnol.

L'exemple le plus complet est la ville de Lecce, construite, pour ainsi dire, tout entière en style rococo. La perle en est l'église Santa Croce, qui date des toutes premières années du XVIII[e] siècle : on y trouve réunies comme en un bouquet toutes les richesses décoratives des styles les plus divers, depuis l'antiquité classique, et même les arts de l'Asie, jusqu'au gothique et à la Renaissance. Elle évoque plus particulièrement les décors les plus exubérants de la fin du gothique et du début de la Renaissance : la façade de Santa Croce n'est pas si éloignée qu'on pourrait le croire de celle de la Chartreuse de Pavie.

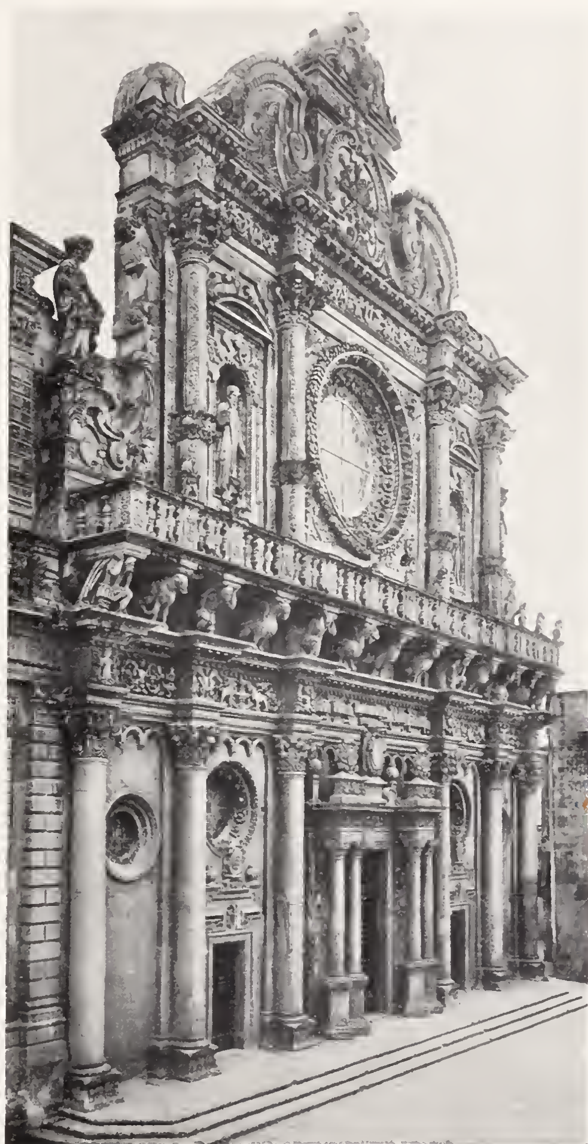
Il faut citer encore, parmi les quarante églises de Lecce, celle de Santa Chiara, dont la façade, plus architecturale, mieux ordonnée que celle de Santa Croce, est un véritable bijou par l'élégance et la finesse de son décor.

M. Paul Bourget a bien senti le charme de Lecce, et dès 1891 il l'exprimait dans ses *Sensations d'Italie* :

« Avant d'être venu ici, je n'attachais aux termes de *baroque* et de *rococo* qu'un sens de déplaisance et de prétention. Lecce m'aura révélé qu'ils peuvent aussi être synonymes de fantaisie légère, d'élégance folle et de grâce heureuse. Cette ville n'est pour ainsi dire tout entière qu'une sculpture et qu'une mignardise.... L'œil est charmé jusqu'à en être ébloui, l'esprit amusé jusqu'au ravissement par ce marivaudage de pierre qui pose comme une guipure, comme une broderie sur toute la petite ville. »

L'influence de l'art espagnol s'étend non seulement sur tout le Sud de l'Italie, mais aussi sur la Sicile. A Palerme, nombreux sont les beaux décors rococo ; à Modica, l'église San Pietro rappelle les plus extravagantes fantaisies de Lecce ; enfin la cathédrale de Syracuse possède une

façade vraiment magnifique ; mais là toutefois le style italien est prédominant : à côté de l'exubérance espagnole on trouve les puissants effets architecturaux dus à la brisure des corniches, à l'accouplement et à la superposition des colonnes ; ce sont les formes mêmes de l'art romain du XVIIe siècle.



Phot. Alinari.

FIG. 116. — Façade de l'église Santa Croce, à Lecce.

Cet art où le décor tient une si large place devait susciter une importante école de sculpteurs. J'ai déjà parlé de Serpotta en étudiant le XVIIe siècle, et je le devais, puisqu'il est né en 1655, mais il appartient plus encore au XVIIIe siècle, n'étant mort qu'en 1732. Élevé à Rome, dans l'école du Bernin, il continue son art en lui donnant une forme nouvelle, la forme même du rococo. La gravure que l'on a vue déjà (tome VI, page 63) donne une idée de la magnificence de ses décors. On l'a appelé le *Roi du stuc*; pour mieux le louer, il faut dire qu'il fut, avec Rubens, le Roi des petits enfants. Serpotta, d'abord un peu trop lié aux formes conventionnelles rapportées de Rome, un peu lourd, un peu monotone, avec trop de souvenirs de statues antiques aux hanchements trop semblables, au fur et à mesure qu'il avance en âge, va vers un art plus libre ; il adopte le costume moderne, des allures plus mouvementées, plus de subtilité. Son art est le poème de l'enfance et de la femme, non pas de la sensualité

féminine, mais de la grâce féminine, du charme de la jeunesse; il sait tout le prix de la beauté d'une dentelle, d'un fichu noué autour du cou, de l'élégant échafaudage d'une coiffure. Serpotta oublie les Grecques et les Romaines, et il se confie à son cœur pour nous dire la beauté des Siciliennes.

Pendant toute la première moitié du XVIIIe siècle, qui vit la floraison de l'art de la Sicile et du Sud, la ville de NAPLES ne fut pas très prospère. Sous la domination de la maison d'Autriche, ses arts continuent à sommeiller, comme ils l'avaient fait à la fin du XVIIe siècle sous les vice-rois espagnols. Mais un grand changement se produit lorsque Charles III, fils de Philippe V d'Espagne, fut, en 1734, reconnu roi des Deux-Siciles. Sous sa royauté, Naples retrouva au point de vue architectural la splendeur qu'elle avait connue au XIVe siècle, avec la maison d'Anjou, et au XVe, avec la maison d'Aragon.



Phot. Alinari

FIG. 117. — Façade de l'église Santa Chiara, à Lecce.

L'œuvre capitale de Charles III fut le palais de Caserte. Ce n'est plus ici une de ces villas charmantes, mais modestes, telles que les construisaient les Médicis en Toscane, ou les grands seigneurs vénitiens sur les rives de la Brenta, ni une de ces demeures plus importantes, mais plus sévères, des papes et des cardinaux aux environs de Rome: pour la première fois, c'est en Italie une demeure royale, faite pour loger toute une cour, avec les agréments d'un immense parc : c'est le Versailles de l'Italie.

L'entrée du château de Caserte et son grand escalier sont particulièrement célèbres : le château, construit sur un plan rectangulaire, avec une longue façade de deux cent cinquante mètres, est traversé, de part en part, par un large portique orné de colonnes, s'ouvrant en son milieu

en un grand espace polygonal. De là, la vue s'étend d'un côté sur l'avenue d'entrée, de l'autre sur le parc, sur ses prairies, ses bois, ses eaux et ses cascades, et, sur l'un des côtés, s'ouvre le grand escalier à deux rampes, qui, montant au premier étage, conduit à un magnifique vestibule orné de vingt-quatre colonnes de marbre, sur lequel s'ouvrent la chapelle, très richement décorée, et, de chaque côté, les appartements. Rarement de plus grandioses formes architecturales se sont unies à un plus riche emploi de beaux matériaux. Vanvitelli, que le roi Charles III avait fait venir de Rome après ses beaux travaux à Sainte-Marie-des-Anges, se montra digne de sa confiance, et fit pour lui le plus beau palais de l'Italie.



Phot. Alinari.

Fig. 118. — Façade de la cathédrale de Syracuse.

L'église de l'Annunziata (1760-1782), à Naples, est également l'œuvre de Vanvitelli, et c'est encore un chef-d'œuvre. Dans une harmonie blanche et grise, la nef, sur laquelle s'ouvrent de petites chapelles carrées, est ornée de colonnes corinthiennes cannelées, entre lesquelles se trouvent des statues d'un ravissant rococo. Le chœur est d'un très bel effet, avec son autel dont les colonnes rappellent celles de la nef; mais la merveille, c'est la coupole, avec son haut tambour où s'ouvrent huit fenêtres séparées par des groupes de colonnes, et surmontées par des guirlandes soutenues par de grandes figures sculptées.

Du même artiste et appartenant au même goût architectural, nous citerons encore l'église de Santo Spirito, où l'on trouve pourtant des formes un peu plus grosses, un peu plus voisines de l'art baroque.

L'étude de la sculpture à Naples nous conduit à examiner un groupe d'œuvres assez étranges et sur lesquelles il faut s'arrêter un instant pour en comprendre le caractère : ce sont les statues rassemblées à la chapelle San Severo, le *Disinganno*, de Queirolo, la *Pudeur*, de Corradini, et le *Christ*, de Sammartino, aboutissement extrême de toutes les virtuosités de facture. Elles eurent un prodigieux succès, et, depuis leur apparition, la sculpture italienne, au grand détriment de sa réputation, s'attarda trop souvent à des recherches analogues, qui deviennent fort déplaisantes entre les mains de médiocres ouvriers.



Phot. Alinari.

Fig. 119. — L'Humilité, par Serpotta. Fragment du Décor de la Confraternità di San Lorenzo, à Palerme.

Malgré les réserves qu'appellent de telles œuvres, il faut savoir les regarder et les comprendre. Le *Disinganno* de Queirolo, cet homme se dégageant d'un filet, symbole de l'erreur qui l'opprimait, c'est vraiment un chef-d'œuvre, et, je le dis, non pas malgré son habileté, mais en raison même de son excès d'habileté. C'est un modèle de pittoresque, avec le traitement si varié des mailles du filet, l'adroite interprétation des accessoires, et l'opposition de la jeunesse souriante de l'ange avec les traits virils de l'homme. Dans ce siècle où bien des sculpteurs se sont un peu confinés dans la représentation des figures de saints, toujours dans les mêmes attitudes, toujours enveloppés dans les mêmes lourds vêtements, cet amusement d'artiste me réjouit, comme il dut réjouir celui qui eut l'esprit de l'inventer.

Les deux autres statues ne sont pas à beaucoup près aussi plaisantes. La *Pudeur* de Corradini est un peu commune et a des formes lourdes et peu intéressantes ; on jugerait mal de la valeur de cet artiste par cette seule œuvre. Le *Christ* de Sammartino lui est très supérieur ; son attitude est simple et digne, et l'on doit admirer l'habileté avec laquelle l'artiste a su faire apparaître sous le linceul, par des procédés variés, les jambes, les bras, le torse et surtout la figure. Ces deux statues sont entièrement voilées et ont, de ce fait, donné lieu à de nombreuses critiques.

Bien que l'on puisse remarquer que la figuration du nu sous des voiles transparents ait été une des formes favorites de l'art grec, et que, en somme, la seule nouveauté de ces œuvres du XVIIIe siècle ait été de voiler non seulement le corps, mais les figures, et qu'il n'y ait rien là de condamnable en soi, on peut dire pourtant que les recherches excessives dans le rendu de ces voiles transparents, et, d'une manière plus générale, la volonté de virtuosité que dénotent ces œuvres, n'étaient pas dans la



Phot. Alinari.

FIG. 120. — Grand escalier du château de Caserte, par Vanvitelli.

vraie tradition italienne. Les sculpteurs italiens, qui ont été par excellence les sculpteurs de la figure humaine, n'ont pas recherché les subtilités d'exécution autant que le firent les sculpteurs ornemanistes et notamment les sculpteurs gothiques, et, plus que les gothiques français, les gothiques des Flandres et de l'Allemagne.

Ce goût d'un des sculpteurs que nous venons de nommer, Corradini, qui était un Vénitien, lui vint-il d'Allemagne ? C'est possible ; ce qui est certain, c'est que son art fut très goûté en Allemagne où il laissa la plus grande partie de ses œuvres, notamment à Dresde, où il mourut. S'il fut appelé à Naples, c'est parce que cette ville était alors espagnole, et était, comme l'Espagne, passionnée pour les tours de force de l'exécution.

Nous avons reproduit plus haut, comme exemple de statue voilée, la *Foi*, de Spinazzi, beaucoup moins connue que les statues de Naples.

Nous rencontrons à Naples une autre série d'œuvres d'un caractère tout particulier, et dont il nous faut dire un mot : ce sont les *Presepi* ou crèches. On connaît ces vastes compositions où des foules de petits personnages costumés représentent les scènes d'adoration de l'Enfant Jésus ; le Musée de Cluny nous en montre un exemplaire ; il en existe de beaux spécimens au Musée national bavarois, à Munich ; Naples en a conservé un magnifique à la Chartreuse de San Martino. Il faut voir dans ces œuvres une influence de l'art espagnol qui, dans ses recherches émotives, dans son désir d'atteindre les limites du réalisme, ne s'est pas contenté de peindre ses statues, mais les a couvertes de vêtements véritables, afin d'écarter tout ce qui évoque une idée d'interprétation et de donner à l'œuvre d'art l'illusion de la réalité.



Phot. Alinari.

Fig. 121. — Il Disinganno, par Queirolo. Chapelle San Severo, à Naples.

Le *Presepio* de San Martino est un chef-d'œuvre de composition pittoresque, amusant par la variété des scènes représentées et l'esprit avec lequel sont traités les moindres détails : tout y a été combiné pour satisfaire l'âme populaire, pour être compris sans effort. Si l'on songe qu'aujourd'hui il suffit de mettre dans nos églises de pauvres crèches en carton et quelques poupées pour que le peuple s'y précipite en foule, on devine le succès qu'ont pu avoir de telles œuvres, et l'on comprend que le plus grand artiste de Naples, Sammartino, n'ait pas dédaigné d'en diriger l'exécution.

Bien que les œuvres dont nous venons de parler aient en Italie un caractère exceptionnel, elles appartiennent encore au mouvement de l'art baroque et rococo. Nous allons trouver à Caserte une œuvre d'un caractère tout nouveau. Au bord de la grande cascade du château, une série



Phot. Alinari.

Fig. 122. — Diane et ses nymphes.

(Parc du château de Caserte.)

de statues, plus grandes que nature, représentant *Diane et ses nymphes*, sont disposées en groupes très pittoresques sur les rochers au milieu desquels roulent les eaux, tandis que la meute des chiens poursuivant Actéon leur fait pendant, de l'autre côté de la chute. C'est un ensemble tout à fait charmant ; en le voyant, il n'est pas possible de ne pas évoquer Versailles et les groupes du Bosquet d'Apollon.

Cette réapparition du nu féminin dans la sculpture italienne valait d'être notée. Nous en citerons un autre exemple, un bas-relief de Francesco Moschino, au Musée national de Florence : *Diane et Actéon*.



Phot. Alinari.

Fig. 125. — Église des Jésuites, à Venise. Intérieur, par Domenico Rossi.

VENISE

Nous terminerons cette revue des villes italiennes par Venise, où nous pourrons voir exprimées, peut-être mieux que partout ailleurs, les idées opposées qui ont dirigé l'art au début et à la fin du XVIIIe siècle. S'il y avait une ville au monde qui semblait plus que toute autre destinée à devenir la cité idéale du rococo, c'était bien vraiment Venise, cette ville où la nature a mis toutes les fêtes de la couleur, tous les sourires de la lumière se jouant dans le ciel et sur l'eau. Certes Venise, la Venise orientale et la Venise gothique, la Venise de Saint-Marc et du palais des Doges, eût pu créer facilement, comme un fruit naturel de son génie, une splendide architecture rococo ; elle y eût été incomparable. Mais, hélas! Venise au XVIIIe siècle a perdu sa puissance; elle ne tient plus la place qui était la sienne depuis tant de siècles; sa déchéance commence au moment où elle aurait pu être le plus belle. Elle est grande

encore; mais elle n'est plus assez riche pour construire de somptueux monuments, et, surtout, il n'y a plus chez elle une grande pensée religieuse ou sociale, condition indispensable d'une grande architecture.

Toutefois, elle a fait une œuvre très belle et très significative : l'église des Jésuites, construite de 1715 à 1728 par Domenico Rossi. C'est une œuvre qu'on ne saurait trop analyser et admirer : les murs semblent s'être transformés en tentures de soie et d'or; partout des matériaux rares, et non des stucs, composent ce décor de fines broderies vertes incrustées dans la douceur de marbres blancs. Les pilastres, les colonnes, les frises, la chaire, tout en est revêtu; et la voûte, par l'éclat de ses peintures, complète cet admirable ensemble. Seul peut-être le baldaquin de l'autel doit être critiqué : il est l'œuvre de Giuseppe Pozzo, frère du grand Andrea Pozzo; trop influencé par les idées romaines, avec la complication de ses colonnes et surtout la lourdeur de son couronnement, il n'a pas la légèreté qu'il faudrait pour une telle église. L'admirable sculpture de l'autel, de pur esprit vénitien, qui représente la Trinité sur le globe terrestre porté par des anges, serait plus belle, débarrassée de cet encadrement.



Phot. Soperint. Monum. Venezia.

Fig. 124. — Minerve couronnant Neptune, par Bonazza.
Fragment du tombeau des doges Valier.
(Église SS. Giovanni e Paolo, Venise.)

La façade des Jésuites n'est pas aussi intéressante et novatrice que l'intérieur : c'est du baroque romain, avec cette surcharge de statues qui ne fait que croître au XVIIIe siècle. Dans le même style, on peut encore citer à Venise la riche façade de Santo Staè, sur le Grand Canal, et celle des Gesuati, qui, avec son grand ordre de colonnes, domine si majestueusement la Giudecca.

L'église Saint-Jérémie est la plus considérable qui ait été construite à Venise au XVIIIe siècle : elle est singulière par sa complication; c'est une grande église à croix grecque avec coupole; l'une des branches de la croix étant flanquée de basses nefs divisées en chapelles.

Venise fut embarrassée pour créer cette unité de décor que Rome réalisa si facilement. Asservie à l'art de Palladio, elle construit générale-

ment des églises sans couleurs et sans marbres, et, lorsqu'elle peint ses plafonds, elle est impuissante à unir la vivacité des peintures à la blanche nudité des murs. Aux Gesuati, le plafond de Tiepolo ne se raccorde à rien; seule, avec l'église des Jésuites, celle des Scalzi est conçue comme une église de Rome, dans un décor polychrome; mais la réussite dans cette dernière est loin d'être parfaite. Il est vrai que les peintures de Tiepolo suffisent à faire des églises vénitiennes du XVIIIe siècle des œuvres sans prix.

Les tombeaux des doges tiennent dans l'art vénitien une place analogue à celle des tombeaux des papes dans l'art romain. Au début du XVIIIe siècle se construit le dernier et le plus important des monuments funéraires élevés par Venise à ses doges : le tombeau des Valier (1708). La princesse Quirini, femme du doge Silvestre Valier, fit élever ce monument, et, — fait digne d'être souligné, — pour la première fois une figure de femme apparaît sur un tombeau et prend une part de la gloire réservée aux doges. Le monument surpasse en ampleur tout ce qui a été fait jusqu'alors à Venise, même la tombe Pesaro. Il ne convient pas de le critiquer : c'est une très belle œuvre, d'une ordonnance nouvelle et très savante. On remarquera la noblesse de l'architecture, due à Andrea Tirati, le beau parti des colonnes accouplées laissant au centre du monument la place nécessaire pour glorifier les trois personnages de la famille Valier, qui se dressent solennellement dans tout leur orgueil.



Phot. Alinari

Fig. 125. — L'Adoration des Mages (fragment), par Bonazza.
(Église SS. Giovanni e Paolo, Venise.)

Parmi les sculpteurs qui ont travaillé à ce tombeau, citons Pietro Baratta, un des meilleurs sculpteurs vénitiens du début du XVIIIe siècle, qu'il ne faut pas confondre avec Fr. Baratta, élève et collaborateur du Bernin, mort en 1666. Il sculpta la statue du doge Bertuccio Valier, celles de la *Paix*, de l'*Humilité*, de la *Charité*. Au centre du monument, à la partie inférieure, un très intéressant bas-relief, signé Marino Gropelli, glorifie la *Victoire des Dardanelles*, rendue d'une façon pittoresque par la lutte du Lion de Venise contre le Dragon turc. On remarquera

l'élégante silhouette et la brillante facture de l'ange portant la couronne et la palme de la victoire.

Mais le plus beau morceau de sculpture du monument Valier est le groupe central : *Minerve couronnant Neptune*, par Giov. Bonazza. Il faut louer sans réserves cette figure de Minerve, l'élégance de sa silhouette, la vivacité de son attitude, et l'habileté avec laquelle sont traitées la cuirasse et les draperies.



Phot. Naya.

Fig. 126. — Descente de Croix, par Cabianca.
(Église dei Frari, Venise.)

Nous retrouvons Bonazza dans la même église des SS. Giovanni e Paolo, à la chapelle du Rosaire, élevée en souvenir de la victoire de Lépante, chapelle qui fut si malheureusement endommagée par l'incendie de 1867. Giov. Bonazza a laissé là son chef-d'œuvre dans deux bas-reliefs représentant l'*Adoration des Bergers* et l'*Adoration des Mages* (1732), créant avec eux une sculpture qui ne pouvait vraiment apparaître qu'à Venise, sculpture qui tente d'imiter, et qui parvient à le faire, les grandes compositions décoratives, les longs déroulements de cortèges d'un Paul Véronèse. Des fragments suffisants ont été conservés pour qu'on ait pu reconstituer l'ensemble de ces belles compositions; mais, plutôt que de reproduire une de ces reconstitutions, que l'on pourra voir en place dans la chapelle, nous reproduisons un des fragments originaux. Il ne peut donner une idée de la somptuosité de l'ensemble, mais il suffit à dire l'exceptionnelle beauté des moindres parties : on y admirera la tendresse de la Vierge et la noblesse de saint Joseph, s'opposant au réalisme du pauvre groupe de loqueteux qui s'approchent craintivement de la crèche. Tout fait de ce morceau mutilé une des œuvres les plus précieuses de l'art moderne.

Venise reste au XVIIIe siècle ce qu'elle avait toujours été : une ville de grands sculpteurs. Mais, dans l'histoire de sa sculpture, il faut noter au début du siècle un certain nombre d'œuvres qui ne sont pas purement vénitiennes et qui sont plus ou moins soumises à des influences étrangères, notamment à cette influence bolonaise qui, à la suite du concile de Trente, modifia pour un instant si brutalement ses traditions d'art. Très significatif à ce point de vue est un grand autel de l'église dei Frari : sur la table de l'autel est représentée la *Mise au tombeau*, et sur le retable, les deux motifs de la *Mise en croix* et de la *Descente de croix*. Ces scènes, choisies parmi les plus émouvantes de l'art chrétien, sont traitées avec une singulière gravité, et pas une note discordante ne vient, comme on le voit souvent chez les Vénitiens, et en particulier chez Paul Véronèse, mettre une note moderne, un trait quelconque faussant l'expression de la pensée. A l'encontre du génie vénitien, on trouve là tout le programme de l'école bolonaise : on croirait voir des tableaux d'Annibal Carrache traduits en sculpture. Anormale à Venise, cette œuvre, peut-on dire, est même anormale en Italie : je ne sais pas dans la sculpture italienne, depuis la Renaissance, une œuvre si pleinement conforme à la gravité des scènes de la Passion du Christ, une œuvre où la composition, le dessin des figures et leur expression soient plus noblement chrétiens. L'autel est daté de 1711 et signé par Antonio Pittoni. Les bas-reliefs sont de F. Penso, dit Cabianca (1665-1737).

Nous pouvons rapprocher de cette œuvre une autre qui lui est antérieure de quelques années et appartient au même style : la chapelle de Saint-Dominique à SS. Giovanni e Paolo, toute couverte de bas-reliefs de bronze. Ici, nous tenons nettement la preuve des origines de cet art, car Camillo Mazza, auteur des bas-reliefs, était un sculpteur bolonais.

Mais un tel art ne pouvait s'implanter à Venise, surtout aussi tardivement. Venise ne pouvait rester bolonaise, alors que l'art du Bernin régnait dans toute l'Italie; comme tout le monde, elle voulut se faire berninesque, et elle appela à elle celui qui était à ce moment le plus grand élève du Bernin, le Génois Philippo Parodi.

Venu à Venise pour sculpter la tombe du doge Francesco Morosini, Parodi fit une œuvre plus importante encore dans la chapelle du Trésor, à l'église du Santo, à Padoue. Il la construisit avec une pompe et un luxe de matériaux qui contrastaient également avec les traditions de Palladio et celles de l'école bolonaise. En bas, sur la balustrade, six statues, debout ou assises, toutes associées, comme nous l'avons vu si souvent, à des figures de petits enfants; l'une d'elles, une figure de femme, penchée sur un crucifix qu'elle embrasse, rappelle par son attitude le *Saint Jérôme* du Bernin. Au-dessus, dominant le beau motif architectural des portes du Trésor, qui est conçu dans le style classique du Bernin, un formidable

couronnement de figures sculptées représente le saint entouré d'un concert d'anges jouant de l'orgue, de la guitare et du violon. C'est une des dernières œuvres, et l'une des plus belles que l'on ait faites en Italie dans la manière du Bernin.

Mais cela encore, ce n'est pas le véritable art vénitien : art de Bologne ou art du Bernin, c'est trop chrétien pour Venise, surtout pour la Venise du XVIIIe siècle. Venise ne peut oublier son XVIe siècle, l'art de Palladio en architecture, et l'art de Sansovino en sculpture. Les statues de la corniche de la Libreria et celles de la Loggetta qu'Antonio Gai compléta en 1750 par la porte de bronze, d'une ornementation si riche et si élégante, conservent dans les yeux vénitiens cette sensualité à laquelle Rome veut renoncer. En opposition avec Rome chrétienne, Venise est la ville païenne de l'Italie ; c'est sa vie terrestre et non les espérances d'outre-tombe qui l'intéressent. Alors que, à Rome, la sculpture du nu disparaît, elle reste à Venise la recherche essentielle. C'est là un fait capital : au XVIIe et au XVIIIe siècle, Venise est seule en Italie à maintenir la sculpture du nu. Elle était bien la ville d'où devait sortir Canova.



Phot. Soperint. Monum. Venezia.

Fig. 127. — Sibylle libyque, par Marchiori.

L'exemple le plus significatif de cette recherche de la figure nue nous est donné à la façade de l'église des Scalzi, qui nous montre la sculpture vénitienne redevenant maîtresse d'elle-même. Là, sur douze statues, trois seulement, celles de la Vierge et des deux saintes qui l'accompagnent, sont vêtues. Pour les autres, l'artiste a choisi des personnages que l'on peut représenter nus : des vieillards, saint Jérôme et saint Barthélemi, des hommes dans la vigueur de l'âge, le Christ et Adam, et des jeunes gens, saint Sébastien et saint Laurent ; et ce sont aussi des nus de femmes, deux saintes martyres, et surtout, sur le haut de la façade, une Ève si belle qu'on la prendrait pour une Vénus grecque.

Il était naturel que la sensualité vénitienne fît préférer les statues de femmes aux statues d'hommes ; aussi les statues de femmes sont-elles nombreuses et charmantes. Citons les quatre figures de *Vertus*, accompagnées de petits enfants nus, qui, sur la façade des Gesuati, nous accueillent avec la grâce de leur sourire. Mais les plus belles sont sans doute

les *Sibylles* du chœur des Scalzi, par Marchiori. Elles sont merveilleusement significatives de leur époque et de leur milieu. Fières de leur beauté, princesses précieuses, reines d'amour, ces Vénitiennes du XVIIIe siècle sont les plus aristocratiques des statues. Venise a trouvé ici son image, comme elle la trouvait dans les fresques de Tiepolo. Il faut voir quelle conscience chacune d'elles a de son importance : les autres femmes que les artistes avaient sculptées autour des autels regardaient respectueusement ces autels; elles, elles n'en ont cure, et, toutes, elles tournent vers les fidèles leurs jolis visages, disant que leur seul souci est de plaire et de se faire admirer.

Marchiori est le grand sculpteur vénitien du milieu du siècle. Parmi ses œuvres nombreuses, citons encore les statues de l'église San Rocco, soit sur la façade, soit à l'intérieur de l'église. Là un *David*, notamment, est intéressant par l'étude des nus et le pittoresque de l'attitude. Lorsque, il y a quelques années, les sculpteurs français voulurent reprendre ce motif de David, ils le firent en se rattachant non seulement aux Florentins du XVe siècle, mais aussi aux Vénitiens du XVIIIe. Marchiori a été le trait d'union qui rattache Sansovino à Canova et au XIXe siècle. Par lui Venise, après avoir chanté les triomphes de ses guerriers, terminera son histoire en disant la beauté de ses femmes.

Mais au moment même où Marchiori créait ces œuvres délicieuses, au moment où Tiepolo couvrait églises et palais de ses fresques enchanteresses, Venise allait renoncer à cet art charmant, mais trop sensuel. Comme la France, comme l'Allemagne, comme toute l'Europe, Venise va entendre la voix des philosophes sonnant le glas de telles fêtes; Venise elle-même va comprendre que toute la vie ne peut être un carnaval, et la sévérité du néo-classicisme va succéder aux ivresses du rococo.

Ce sont des Vénitiens qui, en Italie, vont devenir les plus ardents apôtres du nouveau style : Milizia, le plus formidable accusateur du rococo et du baroque, eut une influence si grande qu'aujourd'hui encore, sans nous en douter, ce sont ses arrêts que nous répétons lorsque nous critiquons l'art du XVIIe et du XVIIIe siècle. Un peu avant lui, à Venise, ce furent non plus seulement des théoriciens, mais des architectes, qui donnèrent les premiers exemples du néo-classicisme : Scafurotto, dans son église Saint-Siméon, et Temanza, dans l'église de la Madeleine, ont produit deux œuvres glaciales dans leur sévérité puritaine, qui sont peut-être les seules notes de tristesse qu'il y ait à Venise.

C'est au nom de l'Antiquité, c'est au nom de la Renaissance, au nom surtout de Palladio, dont un écrivain du temps a dit qu'il tenait dans les beaux-arts la place du soleil dans l'univers, et dont toute la Vénétie conservait des œuvres nombreuses, que se fit cette grande réaction contre le baroque et le rococo, que l'on enveloppa alors dans une ré-

probation commune avec l'art du moyen âge. A Venise on va condamner l'art des Jésuites, comme on condamne la façade de Saint-Marc, ce triomphe du rococo de l'art gothique. Nous arrivons à un moment où les peuples germano-latins, oubliant tout ce qu'ils doivent à l'antiquité romaine et surtout à l'art chrétien, vont, au nom de l'art grec, renier pour un instant tout ce qui était sorti de leurs veines, tout ce qui avait été l'œuvre la plus pure de leur chair et de leur sang.

BIBLIOGRAPHIE

Voir tome VI, première partie, p. 72 et 160.

I. — **Ouvrages antérieurs au XIXe siècle** : GALLI BIBIENA (GIUSEPPE). *Architetture e prospettive*, 1740. — *Descrizione della città di Napoli*, Naples, 1788. — GADDI (G.-B.). *Roma nobilitata nelle sue fabbriche dalla Santità di Nostro Signore Clemente XII*, Roma, 1736. — PIRANESI. *Œuvres*, Rome, 1756 et suiv. — RATTI. *Vita dei pittori scultori ed architetti genovesi*, Gênes, 1768. — VANVITELLI (LUIGI). *Dichiarazione dei disegni del Palazzo di Caserta*, Naples, 1756. — VANVITELLI. *Vita dell' architetto Luigi Vanvitelli*, Napoli, 1825. — WINCKELMANN. *Œuvres diverses*, années 1760 et suiv.

II. — **Ouvrages des XIXe et XXe siècles** : CICOGNARA. *Storia della scultura italiana*, Prato, 1823-1824. — *Arte decorativa e industriale* (Hœpli). Nombreux articles, notamment de MELANI et DIEGO ANGELI, avec de belles gravures. — ARNENDO. *Torino sacro*, Turin, 1898. — BRIGGS (M.-S.). *In the Heel of Italy*. — COLASANTI. *Case e Palazzi di Roma*, Milan, 1912. — FERRARI. *Lo Stucco nell'arte italiana*. — FOGOLARI (ALDO). Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento (*Arte*, 1913). — FORATTI. Carlo Francesco Dotti (*Arte*, 1913). — GRADARA (COSTANZA). Il diario dello scultore Pietro Bracci (*Rassegna d'Arte*, 1915). — HOENEL (ERICH). Lorenzo Matielli (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1900). — HAUTECOEUR. *Rome et la Renaissance, de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912. — Les Arts à Naples au XVIIIe siècle (*Gazette des Beaux-Arts*, 1911). — INGERSOLL SMOUSE (FLORENCE). La sculpture à Gênes au XVIIe siècle (*Gazette des Beaux-Arts*, 1914). — La chapelle San Severo à Naples (*Gazette des Beaux-Arts*, 1916). — MUÑOZ. La scultura barocca a Roma (*Rassegna d'Arte*, 1916). — NEBBIO. *La scoltura nel Duomo di Milano*, Milan, 1908. — RICCI (CORRADO). *I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologne, 1888. — Santa Maria degli Angeli e le Terme Diocleziane (*Bollettino d'Arte*, ott.-nov. 1909). — SERPOTTA. Cinquante planches éditées par Bestetti et Tumminelli. — Collection *Italia artistica*. Voir notamment : *Brescia*, par UGOLETTI ; *Vicenza*, par PETTINA.

CHAPITRE V

LA PEINTURE EN ITALIE AU XVIIIE SIÈCLE[1]

I. DE NAPLES A MILAN

L'École napolitaine. — La puissante influence des peintres napolitains du XVIIe siècle s'était étendue au loin; nous avons vu que les plus grandes œuvres du Calabrèse et de Luca Giordano ne sont point celles qu'ils laissèrent à leur ville natale. Cependant, c'est de Naples, de son tumulte et de sa lumière qu'ils tiennent leur verve, dirigée et disciplinée par les magnifiques leçons de Caravage. Les natures mortes, les amoncellements de légumes, de fruits et de poissons que peignaient de beaux décorateurs locaux tels que Battista Ruoppolo (1620-1683) et Giuseppe Recco (1654-1695), les étalages de marché, qui tentèrent Luca Giordano lui-même, font naturellement songer à l'opulence d'un port où se déversait une bonne part du commerce méditerranéen; ainsi Anvers avait offert à Rubens sa somptuosité toujours nouvelle.

Les disciples, eux-mêmes très recherchés, qui se groupent autour des deux maîtres dont Rome, Florence, Venise et Madrid se disputaient les travaux, montrent une facilité un peu molle. Le plus intéressant est ce Paolo de Matteis (1662-1728) auquel ses fresques de Saint-François-Xavier valurent l'admiration du comte d'Estrées, venu à Naples en 1702 pour accompagner le jeune roi d'Espagne Philippe V; il emmena le peintre à Paris. Mathei (comme on l'appelait en France) ne tarda cependant pas à regagner Naples, où il décora nombre d'églises, entre autres la coupole de Saint-Ferdinand. Lorsque la ville fut tombée en 1707 sous la domination autrichienne, le nouveau vice-roi s'adressa, en même temps qu'à Paolo de Matteis, à Giacomo del Po (1654-1726), un des repré-

1. Par M. André Pératé.

sentants d'une nombreuse famille d'artistes qui se partageait entre Rome et Naples. Mais il ne tarda pas à trouver mieux.

SOLIMÈNE, CONCA, BONITO. — Né en 1657 à Nocera de' Pagani, fils d'un médiocre peintre qui lui donna ses premières leçons, Francesco Solimena ne tarda pas à quitter l'atelier de Francesco Guarino da Solofra et celui de Francesco di Maria, honnête dessinateur élève du Dominiquin, pour se laisser aller à l'admiration féconde qui éveillait son génie. Les décors du Calabrèse et de Giordano, et mieux encore ceux de Pierre de Cortone, qu'il connaissait par les estampes, ainsi que les tableaux de Maratta, l'animèrent à créer à l'exemple de ces maîtres. Il professait que l'école des Carrache avait ouvert à la peinture « la route royale », dont il ne fallait pas dévier. Il la suivit donc, mais en s'y jouant avec une aisance merveilleuse. Sa première grande œuvre fut la décoration à fresque de la chapelle de sainte Anne dans l'église du Gesù Nuovo, à Naples; elle lui valut la faveur des Jésuites, et des commandes innombrables pour les églises et les couvents. Dans l'église de Sainte-Marie-des-Miracles il groupa autour du Crucifix les quatre saints Ignace, Philippe de Neri, François d'Assise et Dominique; dans la coupole de Saint-Philippe-de-Neri il peignit l'*Apothéose du saint*; dans les compartiments de stuc doré de la sacristie des Théatins il représenta, au-dessus des figures des *Vertus*, deux scènes vastes et agitées : la *Conversion de saint Paul* et la *Chute de Simon le Magicien*. En bon disciple des Carrache, il y a utilisé toutes les leçons venues de Rome et de Venise; mais il n'a pas su y mettre, malgré un beau tumulte, cette unité du drame où doivent tendre tous les gestes et tous les regards.

Les moines du Mont Cassin eurent de lui quatre tableaux de l'histoire de leur monastère, et les Dominicains de Naples, le majestueux plafond de leur sacristie : on y voit la *Vierge glorieuse parmi les saints et les saintes de l'Ordre de saint Dominique*. Peut-être est-ce le meilleur ouvrage de Solimène, par l'habileté qu'il a mise à si bien ordonner une composition toute en longueur.

En revanche, les disparates sont visibles dans sa dernière grande œuvre, la fresque peinte au-dessus de la porte du Gesù Nuovo, dont la Galerie Corsini de Rome et le Musée du Louvre possèdent des esquisses de sa main, l'*Héliodore chassé du temple*. Le portique du temple, avec ses colonnes, ses balustres et ses hauts escaliers, a la noblesse d'un décor de Véronèse; et le groupe du spoliateur foulé aux pieds par le cavalier céleste et fustigé par les anges serait profondément saisissant, si les figures des nombreux spectateurs trop peu émus et banalement rassemblés ne dispersaient fâcheusement l'attention. Les anges et les chérubins qui semblent s'amuser au-dessus de la scène parmi des nuages lumineux

contribuent à surcharger inutilement une composition dont Raphaël avait déjà donné la formule définitive.

On appréciera sans réserves la souplesse extraordinaire d'invention et le charme du coloris de Solimène dans les tableaux de chevalet, dont les plus beaux et les plus variés font partie de la collection viennoise du comte Harrach, descendant de ce vice-roi de Naples qui fut un des protecteurs du peintre. Des œuvres comme la *Déborah*, la *Judith*, le *Départ de Rachel*, et surtout le *Saint Janvier vénéré par les saints Procule et Sosie* (fig. 128), résument toutes les qualités et les séductions de ce peintre populaire; elles rappellent Rubens et Pierre de Cortone, mais elles annoncent Tiepolo.



Phot. L. Dimier.

FIG. 128. — Saint Janvier vénéré par les saints Procule et Sosie, par Solimène.
(Collection Harrach, Vienne.)

Solimène mourut en 1745, dix ans après l'avènement des Bourbons de Naples; il avait d'ailleurs fait le portrait de Charles III, fils de Philippe V. Ses disciples, Francesco La Mura, dit Franceschiello (1696-1782), Giaquinto (1699-1765), Andrea dell'Asta, Niccolo Rossi, Scipione Capella, continuent à son exemple les décorations d'église. Sebastiano Conca, né à Gaète en 1679, qui porte à Rome la tradition du maître, et y installe une école florissante, ne revient à Naples que pour y mourir, presque centenaire, en 1776. Il manque tout à fait de style, et amollit une manière déjà trop ondoyante; son plafond de la basilique de Sainte-Cécile est déplorablement fade et théâtral; ses peintures mythologiques s'acheminent vers l'académisme glacial et faux d'un Raphaël Mengs.

Mais c'est de ce même atelier de Solimène qu'est sorti un peintre qui, d'abord fervent imitateur du maître, fidèle à la tradition des sujets

religieux et de la grande fresque, osa quitter « la voie royale » pour conquérir d'autres admirations. Il faut bien dire que les Carrache eux-mêmes, ces peintres universels, n'avaient pas redouté les sujets de genre, et Giuseppe Bonito (1707-1789) ressuscite leur verve et la renouvelle avec un esprit et une grâce qui évoquent l'art de Watteau; des tableaux comme la *Lettre secrète*, la *Prise de tabac*, et surtout le *Blessé* (Collection Italico Brass, à Venise; fig. 129), ont un esprit, un sens dramatique ou comique, et un charme délicat de lumière que l'on est habitué trop souvent à ne reconnaître qu'aux artistes de Venise. Peintre de la chambre du roi de Naples en 1751, Bonito fut appelé en 1755 à diriger l'Académie du dessin et la Manufacture des tapisseries; il y rencontra les plus grandes difficultés.



Phot. Alinari.

Fig. 129. — Le Blessé, par G. Bonito.
(Collection Italico Brass, Venise.)

Rome. Les paysagistes Locatelli et Pannini. — Rome, qui a encore, au XVIIIe siècle, de grands architectes et des sculpteurs, n'a plus de peintres. Les papes font venir de Naples, de Bologne, de Florence les décorateurs en renom; et l'Académie de France, hautement protégée et prospère, retient les suffrages des ateliers et des salons. C'est dans les genres secondaires seulement que la marque proprement romaine peut se reconnaître; quoi de plus attrayant pour un œil d'artiste que les rives du Tibre et ces ruines, les plus belles du monde, encadrées par l'harmonie divine des monts Albains? Cependant, là encore, les plus beaux modèles étaient venus de France; Poussin et Claude Lorrain avaient les premiers traduit en perfection cette majesté et cette lumière; il ne restait qu'à les continuer.

Élève du paysagiste Paolo Anesi, Andrea Locatelli (1695-1740) s'inspira de l'Albane, de Claude Lorrain et du Guaspre dans ses compositions champêtres et mythologiques, arrangées avec un sentiment plus théâtral que naturel. Ses « bambochades » furent très appréciées et recherchées. Son principal mérite demeure peut-être d'avoir aidé un peintre de grand talent, Pannini, à diriger et à préciser ses dons originaux.

Giovanni Paolo Pannini naît à Plaisance en 1691, et s'y forme, tout jeune, aux leçons d'architecture et de perspective de l'un des Bibiena : bientôt établi à Rome, il apprend à dessiner la figure chez le Florentin Benedetto Luti, de qui Jean-Baptiste et Carle van Loo étaient en ce temps-là les élèves ; mais c'est de Locatelli qu'il tient le goût des arrangements artificiels de rochers et de fabriques où déjà Salvator Rosa se plaisait à camper ses soldats et ses gueux.



Phot. Giraudon.

Fig. 150. — Ruines romaines, par G. P. Pannini. (Musée du Louvre.)

S'inspirant des beautés du sol romain et de ses ruines pour les compléter, s'il est permis de le dire, en les rassemblant dans des cadres de dimensions modestes, les baignant d'une lumière limpide où se profilent leurs lignes harmonieuses, il offrait aux amateurs de passage les plus séduisants morceaux qu'ils pussent emporter (fig. 150). Son succès fut bientôt considérable. Distingué par le cardinal de Polignac, ambassadeur de France auprès de Benoît XIII, il fut chargé par lui d'organiser, avec l'architecte Ghezzi, les décors des fêtes somptueuses données à Rome, en 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin, fils de Louis XV. Ce fut pleinement digne des plus hautes fantaisies de Bernin et des Bibiena. Il en reste, au Musée du Louvre, un souvenir précieux avec les deux tableaux qui lui furent commandés par le cardinal : le *Concert donné dans la cour du palais de l'Ambassade*, et les *Préparatifs du feu d'artifice et de la décoration de la fête donnée sur la place Navone*. Peu après, en 1730, il peignit encore pour le cardinal le très bel *Intérieur de l'église Saint-Pierre, à Rome*, que conserve aussi le Louvre. La difficulté était grande de rendre cette immensité architecturale sans l'alourdir sous la profusion du détail ; mais tout est sauvé par la lumière intérieure, la beauté des proportions, la vivacité et le naturel des figures.

Pannini se rapproche davantage de la France par son mariage avec la belle-sœur de Nicolas Wleughels, le directeur de l'Académie de France à Rome; puis il est reçu, le 26 juillet 1752, parmi les membres de l'Académie de Paris. Il peint pour une des salles du Quirinal deux grands tableaux : la *Place du Quirinal* et la *Place de Sainte-Marie-Majeure*; il décore le château de Rivoli, le palais Alberoni, une chapelle de Santa Maria della Scala. Sa *Visite de Charles III à Benoît XIV* (fig. 151) est un chef-d'œuvre par l'aisance avec laquelle il dispose une foule dans les mouve-



Phot. Brogi.

Fig. 151. — Visite de Charles III à Benoît XIV, par G. P. Pannini.
(Musée National, Naples.)

ments les plus justes, accorde la richesse des costumes avec la courtoisie des attitudes, et distribue adroitement les jeux de l'ombre et du soleil. Il a précédé Piranesi dans l'intelligence des antiquités romaines; il a éveillé le génie d'un Hubert Robert. Parmi les tableaux qui firent partie de la vente après décès de Robert, on remarque deux paysages de Locatelli et, de Pannini, le grand *Intérieur de Saint-Pierre*. Pannini eut deux fils, l'un médiocre architecte, le second peintre soigneux de décors et de paysages; le Louvre a de ce dernier seize grands dessins des principaux édifices de Rome, et Versailles une intéressante *Vue de Paris*.

Pompeo Batoni. — Voici le dernier peintre de l'école romaine et, si l'on pouvait juger de son talent par l'estime des contemporains, l'un des

plus illustres. *Il cavaliere* Pompeo Girolamo Batoni, né à Lucques en 1708, eut pour première profession l'orfèvrerie, qu'il exerça dans l'atelier paternel; il y joignit la miniature, et se rendit à Rome pour y achever son instruction de peintre; on nomme Conca parmi ses maîtres. Il se forma, surtout par l'étude de Raphaël et des antiques, une manière froide, compassée, solennelle, qui contraste singulièrement avec les grâces et l'esprit dont Venise était devenue en Italie le dernier refuge. Ses débuts dans la peinture religieuse (retable de la chapelle des Gabrielli à San Gregorio, retable du maître-autel des SS. Celso e Giuliano) l'acheminèrent à des travaux importants de décoration (un plafond au palais Colonna, des fresques au casino du Quirinal). Il peignit en 1761, pour Saint-Pierre, un énorme tableau, la *Chute de Simon le Magicien*, qui devait être exécuté en mosaïque, mais ne fut pas accepté, et se trouve aujourd'hui à Sainte-Marie-des-Anges. Il y a de sa main d'autres peintures d'église à Milan, à Brescia, à Parme, à Lucques, à Messine, et, hors d'Italie, de très nombreux tableaux, surtout des mythologies, qui lui furent commandés par l'impératrice de Russie, le roi de Pologne, le roi de Prusse, la reine de Portugal, le prince Joussoupoff, le duc d'York, lord Northampton. Il fit les portraits des papes Benoît XIV, Clément XIII et Pie VI, et de presque tous les grands personnages qui allèrent à Rome de son temps. Honoré de l'amitié de Winckelmann et de la rivalité de Raphaël Mengs, qui partageait avec lui le titre de « restaurateur de l'art », il préparait par ses œuvres et son enseignement le retour à l'antique et la réaction davidienne. Il connut à Rome Louis David, et, conscient de son intelligence, de ses ambitions et de son autorité, c'est à lui que, mourant en 1787, il légua sa palette.



Phot Alinari.

Fig. 152. — Portrait de l'archevêque Mansi, par Pompeo Batoni.
(Pinacotheque de Lucques.)

Florence, Bologne, Plaisance et Parme. — Florence n'a plus d'artistes. Ce Benedetto Luti, qui fut le maître de Pannini, n'est florentin que de naissance (1666-1724); banal et brillant dans tous les genres, il n'eut d'influence que comme professeur. Quant à Francesco Zuccarelli,

paysagiste renommé, peintre de scènes pastorales et mythologiques, il appartient à Florence par sa naissance et par sa mort (1702-1778; en réalité il naquit dans la bourgade toscane de Pitigliano); mais il voyagea, et fut appelé jusqu'à Londres, où il séjourna plusieurs années.

La grande école bolonaise se ranime vers la fin du XVIIe siècle sous l'influence d'un artiste enthousiaste et fécond, Marcantonio Franceschini (1648-1729), dont le nom trop oublié mérite d'être remis en honneur. Élève de Cignani, bientôt plus recherché que son maître, il enrichit de ses fresques les églises et les palais de Gênes, de Reggio, de Modène et de Plaisance, sans parler de Bologne, où il ouvrit une école presque aussi fréquentée que jadis l'Académie des Carrache. Il eut pour clients le duc de Savoie, le prince de Carignan, le roi de Pologne, le prince de Liechtenstein, l'Électeur Palatin; le duc de Modène ne réussit pas à l'attacher à sa cour, ni le pape Clément XI à le fixer à Rome. A Bologne, il a laissé des tableaux dans les églises du Corpus Domini, de San Stefano, de la Carità, de San Bartolommeo, chez les Philippins, les Célestins et les Servites, et décoré de façon charmante une salle du Palais de Justice. Un incendie a détruit son chef-d'œuvre, la décoration de la salle du Conseil de Gênes.



Phot. Alinari.

Fig. 155. — Saint Jean Népomucène confessant la reine de Bohême, par G. M. Crespi.

(Pinacothèque de Turin.)

Giuseppe Creti (1654-1714) et ses deux fils, Giampietro Cavazzoni (1674-1765), Ercole Graziani le Jeune (1688-1765), Felice Cignani (1660-1724), fils de Carlo, Luigi Quaini, de Ravenne (1643-1717), et Girolamo Bonesi (1655-1725), élève de Dinarelli et de Viani, ne sont guère que des imitateurs de Cignani l'aîné et de Franceschini; Felice Boselli, de Plaisance (1650-1732), élève de Nuvoloni, continue les fresques du Parmesan au palais de Fontanellato, près Parme; et c'est à Parme enfin que se fait remarquer l'habile portraitiste et peintre de batailles Ilario Spolverini (1657-1734).

Parmi toute cette honnête moyenne de peintures, les œuvres du Spagnuolo prennent une singulière importance. Ce surnom a été donné au peintre et graveur bolonais Giuseppe Maria Crespi (1665-1747), formé aux leçons de Canuti, de Cignani et de Burrini, mais surtout à l'étude assidue du Guerchin, dont il imite soigneusement le clair-obscur, de Baroche, dont il copie les œuvres, et du style décoratif des Carrache. Il peignit d'abord dans les cloîtres de San Michele in Bosco, fit des tableaux pour Santo Spirito, San Bartolommeo, Lorette. Il donna en 1691 un plafond d'église à Pistoie, et des mythologies au palais Pepoli de Bologne. Énumérer ses tableaux de sainteté à Bologne, Modène, Parme, Ferrare, Cortone, serait fastidieux; mais il faut citer tout au moins les *Sept Sacrements*, qu'il peignit en 1712 pour le cardinal Ottobuoni (au Musée de Dresde), et le tableau magnifique de la Pinacothèque de Turin, *Saint Jean Népomucène confessant la reine de Bohême* (fig. 155). Le coloris, les attitudes, tout dans cette œuvre dramatique et puissante sort de la tradition bolonaise et semble du goût le plus moderne.

La grande famille des Bibiena, ces décorateurs de théâtre, dont l'influence se prolongea durant un siècle et demi, ne peut trouver ici qu'une mention; ce sont essentiellement des architectes.

Gênes, Turin et Milan. — Durant la seconde moitié du XVIIe siècle, les meilleurs artistes génois avaient émigré à Rome; au XVIIIe, un semblant d'école se continue sous l'influence de Castiglione, avec l'animalier Giuseppe Palmieri (1674-1740), et Pier Paolo Raggi (1646-1724), peintre de bacchanales. Mais une place bien à part doit être réservée à un étrange artiste, Alessandro Magnasco, dit Lissandrino, « le petit Alexandre » (1681-1747), élève, à Milan, de Filippo Abbiati (1640-1715), portraitiste d'abord, mais bientôt créateur original de scènes fantaisistes, de « caprices » à la Callot, qui parfois semblent annoncer Goya, et parfois aussi se souviennent avec trop de précision des inventions de Salvator Rosa. Dessinateur à la verve rapide, il peuple ses paysages de figurines longues et tumultueuses; il se plaît aux intérieurs de couvent et à l'atmosphère de la vie monastique; il en rend volontiers l'austérité par une exécution ennemie des joies de la couleur, où les tons vineux et fauves se simplifient jusqu'à une sorte de camaïeu.

Il ne faut pas oublier enfin l'intéressante dynastie des Piola, qui remonte au XVIe siècle, et a donné à Gênes des peintres jusqu'au cours du XVIIIe; le dernier, Paolo Girolamo (1666-1724), s'adonne uniquement à des scènes religieuses d'une grâce un peu fade.

A Turin, Claude de Beaumont (1694-1766) a décoré à fresque la galerie du Palais Royal. A Milan, Pier Francesco Cittadini (1616-1681), dont les beaux portraits semblent révéler l'étude de Velázquez, se continue

par trois fils peintres; et Francesco Londonio (1725-1782), animalier de quelque mérite, s'adonne presque uniquement aux scènes pastorales; mais cette fin de la grande peinture milanaise est tristement médiocre; nous la verrons renaître au XIX[e] siècle, avec plus d'ambition que de vrai talent.

II. VENISE

Toute la grâce et toute l'aisance créatrice de l'art italien se rassemblent à Venise. La délicieuse Venise, engourdie dans la paix et la facilité du plaisir, régie par une politique d'isolement et de corruption, est devenue l'auberge des rois et des grands seigneurs ambulants, le rendez-vous de l'esprit et de la richesse en quête de toutes les voluptés. Son art se retrempe dans cette joie de vivre; ce n'est plus l'ardeur profonde d'un Titien ni la sérénité heureuse d'un Véronèse; la peinture qui va s'épanouir sous les caresses de la lumière la plus fine et la plus mobile traduira l'amusement du théâtre, la surprise des masques, la bouffonnerie et la féerie; tandis que les acteurs aimables de la *Commedia dell'arte* passent de la scène de Goldoni à l'atelier de Longhi, les héros de l'Arioste et du Tasse vont renaître sous les pinceaux de Tiepolo.

Peintres religieux. — La tradition des grandes peintures d'église se continue avec Gregorio Lazzarini (1665-1740), auteur de la *Charité de Lorenzo Giustiniani*, à San Pietro di Castello, du *Mariage de sainte Catherine* et de la *Chute de la manne*, aux SS. Giovanni e Paolo, qui a pour élèves Silvestro Mainago, Francesco et Angiolo Trevisani, Jacopo Amigoni et Gian Battista Pittoni (1687-1767). Le *Triomphe de l'Armée sainte*, d'Antonio Molinari, à la Libreria, se rattache encore, par l'allure héroïque, aux œuvres grandioses du XVI[e] siècle. Un maître habile et fécond, Sebastiano Ricci (1660-1734), né à Bellune, propage au loin les leçons et la gloire de Venise; de Bologne, de Florence et de Rome, il passe en Allemagne, en France, en Flandre, en Angleterre; Schœnbrunn et Hampton Court ont de lui de fastueux décors, et la grande mosaïque de la façade de Saint-Marc, qui représente les *Magistrats de Venise vénérant le corps de leur saint patron*, a été exécutée d'après un carton de sa main. Le Louvre possède quelques tableaux de Ricci, dont une *Allégorie à la gloire de la France*, qu'il composa en 1718 pour sa réception à l'Académie royale de peinture de Paris (fig. 154). Ses principaux élèves furent son neveu Marco Ricci (1680-1730), Gasparo Diziani (1690-1765), Francesco Fontebasso et Antonio Pellegrini. D'autres peintres religieux, tels que Giuseppe Angeli (1709-1798), le Dalmate Federico Bencovich, enfin Domenico Maggiotto

(1729-1798), se rattachent encore à la vieille tradition, tout en subissant les nouvelles influences de Piazzetta et de Tiepolo.

Presque aussi renommé que Sebastiano Ricci, Antonio Balestra, de Vérone (1660-1740), vint s'établir à Venise, où il eut de nombreux élèves, parmi lesquels nous citerons Giambettino Cignaroli, Giuseppe Nogari et Rosalba Carriera; il reçut des commandes de toute la Vénétie et de la Lombardie, de l'Allemagne, de la Hollande et du Danemark.



Phot. Giraudon.

Fig. 134. — Allégorie à la gloire de la France, par Seb. Ricci.

(Musée du Louvre.)

Les portraitistes. — Dans la seconde moitié du xviie siècle, Sebastiano Bombelli, d'Udine (1635-1695), ayant étudié Véronèse et Tintoret, alla recevoir à Rome les leçons du Guerchin, et, après un séjour à Florence, se fixa en 1663 à Venise, où il fut occupé par les commandes de portraits que lui firent les cours princières de Vienne, de Munich, de Florence, de Mantoue, de Parme.

C'est à l'école de Bombelli que se forme un maître depuis peu remis en honneur, Fra Vittore Ghislandi, que l'Exposition des portraits italiens à Florence, avec vingt-quatre de ses toiles, révéla en 1911 aux historiens d'art. Né à Bergame en 1655, Giuseppe Ghislandi, qui avait appris la peinture dans les ateliers de Giacomo Cotta et de Bartolommeo Bianchini, se rendit à Venise, où il commença par se faire moine, à vingt ans, prenant le nom de Fra Galgario, du couvent où il avait été élevé dans son pays. Joignant aux leçons de Bombelli l'étude des grands maîtres vénitiens, observateur pénétrant et spirituel, il excelle à rendre aussi bien l'expression incisive d'un vieux magistrat sous sa haute perruque blanche (Collection Beltrami, de Milan) que la grâce fraîche et ingénue d'un apprenti artiste devant la nature morte qu'il va peindre (fig. 135). Barto-

lommeo Nazzari, autre Bergamasque (1689-1759), compléta les leçons de Ghislandi par celles d'Angelo Trevisani, à Venise, et de Luti, à Rome, et fit aussi de fort bons portraits.

Mais la vogue la plus extraordinaire était réservée à une femme que son talent mit en relations avec ce que l'Europe comptait de personnages illustres en tous genres. Rosa Alba Carriera, née à Venise le 7 octobre 1675, fille d'un capitaine de la milice du Frioul, entreprit de gagner sa vie, avec sa mère, en faisant de la dentelle; elle s'aperçut bientôt qu'il valait mieux peindre des miniatures sur tabatières. Elle avait été initiée à cet art par un Français, Jean Stève; ce fut un Anglais, du nom de Cole, qui lui révéla le pastel, où bientôt elle excella.



Phot. Alinari.

FIG. 155. — Un jeune artiste, par V. Ghislandi. (Galerie Carrara, Bergame.)

Rosalba est reçue, en 1705, à l'Académie Clémentine de Bologne; en 1705, à l'Académie de Saint-Luc de Rome. En 1709, le roi de Danemark lui commande son portrait; puis c'est l'Électeur Palatin, puis l'Électeur de Saxe, Auguste III; les financiers Crozat et Law sont ses clients. Elle se fait aider, pour la préparation des pastels, par ses deux sœurs, Giovanna et Angela, cette dernière mariée au peintre Antonio Pellegrini. En mars 1720, âgée de quarante-cinq ans, elle entreprend, avec sa mère et ses sœurs, pour se distraire, le voyage de Paris, où Pierre Crozat lui offre l'hospitalité. Ce fut toute une année de travail et de fêtes, de concerts, car elle était bonne musicienne, de visites des seigneurs et des dames de la cour. Elle ne peignit pas moins d'une cinquantaine de portraits, fut agréée de l'Académie de peinture, où elle envoya de Venise, l'année suivante, comme morceau de réception, la figure de *Muse* que possède le Louvre. En 1725, elle fut appelée à Modène; en 1730, à Vienne, où elle eut pour élève l'impératrice régnante. Cette existence triomphale s'acheva par une dure épreuve : Rosalba devint aveugle en 1746, et se déroba désormais tristement et jalousement à la curiosité de tous les visiteurs; elle mourut, âgée de quatre-vingt-deux ans, le 15 avril 1757.

C'est à Dresde surtout qu'il faut voir ses pastels, au nombre de soixante-dix, provenant la plupart de la collection d'Auguste III. Ils ont souvent un grand charme, une fraîcheur extrême dans les carnations; mais peut-être ne sent-on point cette grâce soutenue par un dessin, par un modelé robustes, par une science lentement acquise; et, auprès de leur expression parfois un peu fade, on ne peut s'empêcher d'évoquer le sourire aigu de La Tour.



Phot. Anderson.

Fig. 136. — Rosalba Carriera, par elle-même.

(Academie de Venise.)

Le dernier des beaux portraitistes vénitiens, Pietro Rotari (1707-1770), élève, à Vérone, de Balestra, puis, à Rome, de Trevisani, et, à Naples, de Solimène, se laissa entraîner par l'appel de Vienne, de Dresde, et enfin de Saint-Pétersbourg, où Catherine II le fit travailler longuement dans son château de Peterhof. Il mourut en Russie, laissant de très aimables œuvres qui rappellent les portraits de son contemporain français, Louis Tocqué (fig. 137).

Piazzetta. — Charles Blanc a dit de Piazzetta que c'était un Caravage vénitien. Il est vrài qu'on peut remarquer dans ses œuvres une recherche fréquente des éclats de lumière et des ombres fortes; mais cette lumière et ces ombres, il les colore d'une façon nouvelle, et dans un goût déjà moderne; bien loin de suivre Caravage, il est en avance sur les peintres de son temps. Fils d'un sculpteur en bois, né à Venise en



Phot. Alinari.

Fig. 137. — Élisabeth de Saxe, par P. Rotari.

(Musée de Dresde.)

1682, il reçut ses premières leçons du peintre Molinari, et entra dans l'atelier de Crespi, à Bologne, où il ne manqua point d'étudier aussi le faire du Guerchin et des maîtres les plus en renom. Parmi ses peintures d'église, une des plus anciennes, la *Décollation de saint Jean Baptiste*, conservée dans la basilique de Saint-Antoine, à Padoue, pousse aux extrêmes limites le contraste dramatique de l'ombre d'une prison traversée par un rayon lumineux qui fait ressortir puissamment l'apparition du bourreau et de la victime; dans son *Crucifix*, de l'Académie de Venise, c'est sur l'épaisseur insondable du ciel nocturne que se détache, dans une solitude affreuse, le corps très blanc du supplicié divin, dont la tête retombe dans l'obscurité, tandis qu'au pied de la croix luit faiblement le crâne du premier homme. L'*Apparition de la Vierge à saint Philippe de Neri*, de l'église de la Fava de Venise, la *Chaste Suzanne*, du Musée des Uffizi de Florence, la *Rébecca*, de la Pinacothèque de Brera de Milan, ont cette même séduction hardie, qui atteint son effet suprême dans l'*Extase de saint François d'Assise*, de la Pinacothèque civique de Vicence. Là, une fantaisie saisissante, et qui nous fait songer à l'Espagne bien plus qu'à Bologne, agite dans les vapeurs d'un nuage rosé ces chérubins et cet ange aux grandes ailes, qui serre dans ses bras le corps abandonné du saint; un sentiment de volupté, peut-on dire mystique? analogue à celui qui émane de la *Sainte Thérèse* de Bernin, rayonne de ce tableau de religion mondaine, où rien ne manque d'un esprit et d'une facture dignes de rivaliser avec les dons merveilleux de Tiepolo.



Phot. Alinari.

Fig. 158. — La Devineresse, par G. B. Piazzetta. (Academie de Venise.)

On trouvera Piazzetta plus proche encore, s'il est possible, de Tiepolo, dans des compositions de fantaisie du genre de la *Devineresse* (Académie de Venise; fig. 158), scène assez énigmatique, où une belle campagnarde se fait ausculter, semble-t-il, par une jeune femme dont les

cheveux noirs et le visage si bien modelé dans l'ombre répondent à ses cheveux blonds et à sa carnation splendidement épanouie au soleil. Il a composé de superbes dessins, dont un bon nombre pour la gravure, et des illustrations pour la *Jérusalem délivrée*. Précurseur de l'Académie de peinture vénitienne, qui n'eut son titre et son règlement qu'en 1755, il eut pour principaux élèves Antonio Manetti, Francesco Capella, Domenico Maggiotto et Giuseppe Angeli. Il mourut en 1754, à l'âge de soixante-douze ans.

Tiepolo. — Dans le ciel harmonieux, bien qu'assombri, de l'art vénitien, un météore surgit tout à coup, et projette au loin l'éblouissement de ses feux multicolores. Le dernier des grands créateurs de décors, ou, si l'on veut, des grands poètes de la peinture à Venise, s'il est moins puissant, apparaît plus brillant peut-être qu'un Titien, un Tintoret ou un Véronèse. L'art de Tiepolo n'a pas la sensualité profonde, mais saine, du premier de ces maîtres, ni la passion sombre et tragique du second; il s'affilie davantage au travail heureux, à la joie et à la richesse débordante du troisième. Mais ce que ces trois maîtres immortels doivent à l'étude attentive de la nature, à la pénétration de l'âme des hommes et des choses, leur descendant le reçoit d'une excitation factice de tout son génie, du goût le plus gracieux et plaisant que l'on puisse imaginer pour la vie présentée sous un aspect théâtral. La figure délicieuse qu'il donne à Venise porte un masque; c'est une princesse de féerie qui s'avance devant la rampe et nous emporte à sa suite dans un rêve merveilleux.

La vie de Tiepolo ressemble fort à celle de tous les artistes illustres du XVIIIe siècle italien : il enrichit sa patrie de ses œuvres, et il se laisse attirer à l'étranger, où il s'attarde et se fixe. Giambattista Tiepolo naquit, en mars 1696, d'une famille de marchands établie à Venise, où son père commandait un navire de commerce, à San Domenico di Castello; sa mère, demeurée veuve l'année suivante, l'éleva avec cinq autres enfants, et le mit tout jeune à l'école du peintre Lazzarini. En 1719, Tiepolo épouse Cecilia Guardi, sœur du peintre Francesco, une des gloires, lui aussi, de Venise; elle lui donne neuf enfants, dont deux, Jean-Dominique et Laurent, seront associés à son œuvre. Dès 1736, il est assez célèbre pour que le comte de Tessin, ministre de Suède, tente, mais vainement, de le faire venir à Stockholm, pour y décorer le nouveau palais royal. Ce n'est qu'en 1751 qu'il consent à quitter la Vénétie, enrichie de ses peintures, et dont il avait tiré une fortune assez considérable. Le prince-évêque de la Franconie orientale, Charles-Philippe de Greiffenklau, venait de se faire édifier à Würzbourg un magnifique palais; Tiepolo y travailla durant trois années, puis, de retour à Venise, fut des fondateurs et le premier président de la nouvelle Académie de peinture et de sculpture, dont le

règlement, nous l'avons vu, date de 1755. En 1761, il est appelé à la cour d'Espagne par Charles III; il s'y rend avec ses fils, et s'installe à Madrid en juin 1762. Il y succédait à Jacopo Amigoni et à Corrado Giaquinto; et, bien que la concurrence de l'Allemand Raphaël Mengs ne fût point sans danger pour lui, soutenu par la faveur royale, et toujours muni de commandes nouvelles qui l'obligeaient à différer son départ, il ne quitta plus cette seconde patrie; c'est à Madrid qu'il mourut, le 27 mars 1770; il fut inhumé dans l'église de San Martino, d'où sa tombe a disparu.



Phot. Alinari.

Fig. 159. — La Justice, fresque de la voûte de la chapelle Colleoni (Bergame), par G. B. Tiepolo.

PEINTURES ANTÉRIEURES A 1750. — Les premières œuvres de Tiepolo conservées à Venise sont deux figures d'*Apôtres*, qu'il peignit en 1715, à l'âge de dix-neuf ans, pour l'église de l'Ospedaletto, où l'on voit également de lui un *Sacrifice d'Abraham*. Le *Pharaon submergé*, qu'il exposa, l'année suivante, sur la place de San Rocco, semble perdu, ainsi que les dessus de porte et les tableaux exécutés à San Polo pour le doge Cornaro (qui mourut en 1722). Un *Saint Barthélemy martyr*, à Sant'Eustacchio, l'*Abraham visité par les Anges* et l'*Agar au désert*, à la Scuola di San Rocco, un *Saint François de Paule*, à San Benedetto, un *Saint Jean Népomucène*, à San Polo, une *Adoration de l'Enfant Jésus*, à la sacristie de Saint-Marc, montrent le jeune peintre dans la dépendance encore de Lazzarini et de Piazzetta, mais se libérant peu à peu des contrastes trop violents de la lumière et de l'ombre. Le retable d'autel de Santa Maria della Consolazione (l'église de la Fava), *Sainte Anne apprenant à lire à Marie enfant*, est d'une mièvrerie extrême, et les nuages de théâtre qui enveloppent ou supportent les anges y paraissent bien ridicules; mais déjà le chatoiement des soieries, le gris rosé des vapeurs y annoncent les tons délicats où excellera Tiepolo.

Il commence à entrer en lutte avec Véronèse dans un panneau du Palais des Doges, où *Venise reçoit les dons de Neptune*; les ducats qui ruissellent de la corne d'abondance aux pieds de la reine de l'Adriatique donnent cette note dominante du jaune clair, qui, mariée aux roses francs,



Phot. Anderson.

FIG. 140. — LE BANQUET DE CLÉOPÂTRE, FRESQUE DU PALAIS LABIA (VENISE), PAR G. B. TIEPOLO.

aux lilas, aux blancs argentés, illuminera désormais ses joyeuses toiles. Lorsqu'il approche de la quarantaine, il n'est déjà plus possible d'énumérer ses tableaux de sainteté, d'histoire ou de fantaisie païenne; mais l'essentiel de son œuvre immense, ce sont les décors à fresque, répandus à profusion dans toute la Vénétie.



Phot. Alinari

FIG. 141. — Le Martyre de saint Jean évêque, par G. B. Tiepolo.
(Cathédrale de Bergame.)

Dès avant 1722, il commençait le décor de l'église des Scalzi par une *Gloire de sainte Thérèse*, où les anges agitent des jambes extraordinaires; en 1726, il se rendait à Udine, pour y travailler au Dôme; en 1733, il y revenait, pour décorer le palais archiépiscopal. Il y laissait toute une floraison de scènes bibliques arrangées en décors de ballet où les anges font encore des ronds de jambes et des entrechats merveilleux : ce *Sacrifice d'Abraham*, cette *Échelle de Jacob*, cette *Répudiation d'Agar*, ce *Jugement de Salomon*, de quelle verve, de quelle furie joyeuse de peindre ne sont-ils pas animés! Le plafond de l'église de la Purità est une féerie sous le titre de l'*Assomption*; qu'auraient dit de Tiepolo les magistrats qui autrefois condamnaient Véronèse?

En 1731, Tiepolo est appelé à Milan, pour décorer, avec son compatriote Piazzetta et les Bolonais Bigari et Orlandi, la maison des Archinto. Il y peignit à fresque un plafond, le plus grand qu'il eût encore entrepris, où il célébra le *Triomphe des Arts*. On ne l'y sent pas en possession de tous ses moyens : de galantes figures se perdent parmi les nuages, disparaissent à demi dans l'immensité du ciel. Il est plus heureux, cette même année, à Bergame, bien que ses grâces maniérées contrastent étrangement avec l'austérité du lieu, dans les fresques de cette chapelle Colleoni où reposaient depuis 1476 les restes du fameux condottiere. Les

figures des *Vertus* de la voûte comptent parmi ses chefs-d'œuvre (fig. 139) ; quant aux histoires de la *Vie de saint Jean Baptiste*, elles font un peu trop songer à un Arioste poétisant des sujets pieux. Cependant le retable qu'il peignit pour la cathédrale, le *Martyre de saint Jean évêque*, est lumineux et tragique, dans un décor digne de Véronèse (fig. 141).

En 1754, il décore de figures et de compositions allégoriques la villa Loschi, aux environs de Vicence, et, en 1757, il revient du même côté, à San Sebastiano, pour emplir de chefs-d'œuvre la villa Valmarana. Le



Phot. Alinari.

Fig. 142. — Le Charlatan, par G. B. Tiepolo.
(Palais Papadopoli, Venise.)

Sacrifice d'Iphigénie est le thème du décor du grand salon; et toute la pompe théâtrale de l'époque y prodigue ses plus ingénieuses ressources. Mais c'est dans les quatre chambres suivantes que cet art galant et plaisant au possible semble avoir dit son dernier mot. Dans la première, des scènes homériques : *Minerve défendant Agamemnon de la colère d'Achille*, *Briséis enlevée à Achille*, *Ulysse dans l'île de Calypso* (le héros médite, pensif et sombre, appuyé aux pilastres d'un portique, au delà duquel les jeux des nymphes parmi l'onde écumeuse cherchent en vain à gagner son attention). Dans la seconde, des scènes du *Roland furieux* : la *Délivrance d'Angélique par Roger*, et les *Amours d'Angélique et de Médor*. Dans la troisième, des scènes de la *Jérusalem délivrée* : les *Amours de Renaud et d'Armide*. Dans la quatrième, trois épisodes de l'*Énéide* : la *Rencontre de Vénus et*

d'Énée, *Ascagne présenté à Didon*, *Mercure apparaissant à Énée*. Homère, Virgile, Arioste et Tasse, voilà toute la poésie épique chère au XVIIIe siècle italien, qui a oublié Dante; mais quelles illustrations délicieuses, et où pourrait-on trouver de plus parfaits modèles de tapisseries?

Ce ne sont point là tous les trésors que renferme cette villa trop peu connue. La maison des hôtes, la *foresteria*, qui l'avoisine, est une sorte de casino dont les sept pièces sont merveilleusement fleuries de toute la fantaisie du maître. De la mythologie d'abord, des figures de dieux et de déesses qui se profilent sur le ciel et les nuages dans les poses les plus hardies, et avec des étoffes dont les tons sombres ou lumineux, — jaunes, ou roses, ou violets, — soutiennent fortement les harmonies blondes des carnations. Puis, parmi de gracieux ornements, trois compositions larges d'un mètre, des *Scènes de carnaval* : Pantalon présente ses hommages à Colombine, triomphante dans l'évasement de sa vaste jupe, et qui s'évente sous son loup de velours noir, suivie d'une troupe de masques entre les arbres. Nous voici ensuite sur la place d'une ville, où les masques écoutent un chanteur ambulant, tandis qu'un grand gaillard, au premier plan, se dresse dans le domino blanc et noir, la *bauta* chère à Venise. Enfin c'est l'astrologue qui dit la bonne aventure à de joyeux couples; les dominos s'empressent, les éventails s'agitent, et les confidences s'échangent mystérieusement.



Phot. Anderson

FIG. 145. — L'Invention de la sainte Croix, par G. B. Tiepolo.
(Académie de Venise.)

Exquise frivolité, tout le meilleur de l'art de ce multiple Tiepolo. Il s'y est complu : les deux toiles, signées et datées de 1754, qui ont fait partie de la collection de la princesse Mathilde, le *Charlatan* sur la place publique et le *Menuet*, reprennent le thème avec une infinité de personnages heureux de vivre et de rire; et, en 1756, les deux tableaux conservés au palais Papadopoli de Venise nous donnent de

ces mêmes sujets une interprétation plus parfaite encore, s'il est possible, et qu'eût enviée Fragonard (fig. 142).

Revenons à la villa Valmarana, où Tiepolo s'amuse encore à des inventions nouvelles. Ce sont des *Chinoiseries*, comme on aimait, depuis longtemps déjà, à les représenter en France, la porcelaine chinoise ayant partout introduit une vogue qui pénètre jusqu'à la *Commedia dell'arte* : que l'on songe à la *Princesse Turandot* de Gozzi. Mais ce sont aussi des *Scènes champêtres*, où éclate, de la façon la plus inattendue du monde, parmi tout ce théâtre, un sentiment de la nature d'une fraîcheur, d'un calme délicieux : paysans au repos, qui mangent sous la feuillée, paysannes qui se rendent au marché sur la route qui fuit, bordée d'arbres, comme dans un paysage hollandais, fûts magnifiques de ces arbres dressés sur un ciel immense, et dont les branches claires luisent au soleil parmi la verdure touffue; que nous sommes donc loin de l'apprêté et du maniéré, si ravissants qu'ils soient, où Tiepolo vient de nous conduire !



Phot. Anderson.

Fig. 144. — La Vierge et trois saintes, par G. B. Tiepolo.
(Église des Gesuati, Venise.)

En cette même année 1737, Tiepolo était appelé à travailler dans l'église des Gesuati, Sainte-Marie-du-Rosaire. Le plafond qu'il y peignit deux ans plus tard, une de ses œuvres capitales, *Saint Dominique distribuant le rosaire*, rassemble, en les compliquant encore, les tours de force de perspective chers à Véronèse : escaliers, balustrades, colonnes de palais qui se perdent dans un ciel tout chatoyant du vol des anges. En 1740, il accepte de décorer la Scuola del Carmine : il y représente dans un tableau central le *Bienheureux Simon Stoch recevant de la Vierge le scapulaire*, et, dans les huit toiles qui l'accompagnent, les allégories des *Vertus*; toute une religion, il n'est guère besoin de le dire, plus aimablement profane que jamais.

Le beau plafond de l'Académie de Venise, *Sainte Hélène découvrant la croix* (fig. 145), qui provient de l'église des Capucins de Castello, date aussi de 1740, ainsi que les deux vastes toiles de l'église prévôtale de

Verolanuova (peut-être exécutées par un élève), le *Miracle de la manne* et le *Sacrifice de Melchisédech*. A Montecchio Maggiore, près de Vicence, la villa Cordellina, à demi ruinée, conserve deux fresques de 1740, où il est visible que Tiepolo a voulu rivaliser avec Véronèse et Sebastiano Ricci : la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, et la *Continence de Scipion*.

Trois ans plus tard, Tiepolo revient aux Scalzi pour y exécuter à



Phot. Alinari.

Fig. 145. — La Montée au Calvaire, par G. B. Tiepolo.
(Église de Sant'Alvise, Venise.)

fresque le célèbre plafond qu'une bombe autrichienne a réduit en poussière. On y voyait les *Anges transportant la Maison de Lorette*, et des jambes nues s'y agitaient éperdument au milieu des vapeurs grises et roses, sur l'azur du ciel.

De beaux tableaux datent de cette même période : le *Saint Patrick, évêque d'Irlande*, du Musée civique de Padoue, le *Miracle de saint Antoine*, dans l'église de Mirano, la *Vierge glorieuse avec sainte Rose de Lima, sainte Catherine de Sienne et sainte Agnès de Montepulciano*, aux Gesuati, peut-être la plus parfaite des peintures religieuses de Tiepolo (fig. 144), et la *Communion de sainte Lucie*, aux SS. Apostoli de Venise. Les peintures de l'église de Sant'Alvise : le *Couronnement d'épines*, la *Flagellation*, la *Montée*



Phot Gundermann.

Fig. 146. — Les Noces de Frédéric Barberousse, fresque du palais de Würzbourg, par G. B. Tiepolo.

au Calvaire surtout, un chef-d'œuvre (fig. 145), sont des morceaux d'une *Via Crucis* que Jean-Dominique gravera, en continuant les compositions de son père.

Le vandalisme imbécile d'un des propriétaires du palais Cornaro, proche de Trévise, a supprimé, en même temps qu'un *Sacrifice d'Iphigénie*, des *Scènes chinoises* sur fond d'or, dont il est permis de croire que la légèreté n'avait rien d'outrageant. Ce décor datait de 1750; c'est le moment où le prince-évêque de Würzbourg appelle Tiepolo pour achever le décor du luxueux palais que vient de lui construire l'architecte Jean Balthazar Neumann.

TIEPOLO A WÜRZBOURG. — Un immense espace libre s'ouvrait à la fantaisie du maître vénitien. Partout des stucs blancs et dorés, des feuillages, des fleurs, des rubans, tout un rococo joyeux que compléteront les peintures. Il s'agissait de raconter l'histoire de *Frédéric Barberousse à Würzbourg*, ses fiançailles avec Béatrix de Bourgogne, la bénédiction solennelle des époux, et l'investiture du duché de Franconie donnée à l'évêque de Hochheim. Que pouvait-on bien mettre au plafond, sinon le dieu de la lumière? L'empereur est assis sur son trône, parmi les étendards que le vent déploie; il tend les bras, et voici le char étincelant sur lequel Apollon lui amène sa fiancée. Le dieu a sorti de ses écuries les chevaux que lui avait donnés Guerchin au casino Ludovisi, et l'Aurore, qui le précède, chasse devant elle, comme elle faisait là-bas, les dernières vapeurs de la nuit. Les blancs éclatants forment le centre de la fresque, mêlés à un bleu d'une transparence extraordinaire; le brocart jaune dont est vêtu Barberousse, la draperie orange qui descend du trône sur les gradins, les costumes du groupe des courtisans, qui répond à celui des dieux et des déesses, les plis flottants du large manteau bleu dont s'enveloppe le fleuve du Mein, tout cela forme une polychromie infiniment réjouissante et vive.

Cependant, à droite et à gauche, deux grands rideaux de stuc à fleurs d'or composent l'un et l'autre un dais qui se relève sur des scènes historiques. Les *Noces*, dans une basilique aux colonnes et aux architraves classiques, déploient un luxe prodigieux (fig. 146); Rubens n'a rien inventé de plus magnifique, et la silhouette de l'évêque debout sur les marches de l'autel, avec la mitre et la crosse, le manteau bleu de l'épousée, les pages qui portent la traîne, le cortège des princes et des cardinaux, jusqu'au groupe des curieux qui se pressent derrière les colonnes, c'est une vie, une harmonie solennelle, une fête de lignes et de couleurs où triomphe la grande tradition de Venise.

L'autre composition, l'*Investiture*, plus grave, moins abondante, comme il seyait d'ailleurs, est coupée par la crête horizontale d'un arc de triomphe, issu des compositions de Véronèse; un chien, et c'est

encore une fantaisie qui vient du même maître, est accroupi au premier plan ; et la signature enfin : *Gio. Batt. Tiepolo*, 1752, marque la satisfaction du peintre à l'achèvement de sa grande tâche. La satisfaction de l'évêque ne fut pas moindre ; mais elle le conduisit à demander davantage, et l'exil volontaire du peintre s'accrut de toute une année, pour qu'il pût couvrir de ses fresques l'énorme voûte de l'escalier du palais.

Cette voûte mesure trente mètres environ sur dix-huit, c'est-à-dire une surface de cinq cent quarante mètres carrés, bien à portée du regard.



Phot. Gundermann

Fig. 147. — L'Afrique, détail du plafond de l'escalier de Würzbourg, par G. B. Tiepolo.

Au premier abord il n'est pas facile de se reconnaître dans cette immensité de ciel mêlé de nuages où flottent d'innombrables figures ; mais tout s'ordonne peu à peu, dès que l'on vient à comprendre le rôle que joue dans cet Olympe le portrait du prince-évêque, protecteur des arts. Les divinités du paganisme lui apportent leur tribut d'hommages, dans une apothéose où sont convoquées les quatre parties du monde. Ce mélange réjouissant, bien qu'un peu scabreux, de mythologie au service de la foi catholique devient plus clair si l'on s'attache aux quatre cimaises où se développe avec une verve inaltérable tout un symbolisme géographique conforme à la tradition.

L'Europe, appuyée à son taureau, est assise sur un trône de marbre, entouré par les Arts et les Sciences, et deux pages, l'un blanc et l'autre

rouge, portent devant elle les insignes de l'Église: la mitre et la crosse; la Peinture, la Musique, la Politique, l'Histoire et la Géographie ont chacune les emblèmes qui leur conviennent. L'Amérique lui fait face, symbolisée par une belle Indienne assise sur un crocodile, et qui donne des ordres aux sauvages; un peu de comédie se mêle à la solennité. L'Asie, en robe jaune, couchée sur un éléphant, s'avance parmi des hommes enturbannés, aux vêtements bariolés; une pyramide représente l'Égypte, près de laquelle est une élégante Cléopâtre en robe jaune relevée de fourrure (l'Égypte passait alors pour une région de l'Asie, séparée de l'Afrique par le Nil). Quant à l'Afrique, assise sur un chameau age-



Phot. Bulloz

Fig. 148. — Henri III reçu par les Contarini.
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

nouillé, elle reçoit les hommages d'un sultan qui s'abrite d'un parasol; des marchands, des esclaves arrivent avec une caravane, et toutes sortes d'animaux et d'oiseaux se mêlent, dans un désordre pittoresque, aux ballots que l'on décharge (fig. 147).

TIEPOLO EN ITALIE ET EN ESPAGNE. — Tout animé encore des inventions de Würzbourg, Tiepolo, à peine rentré à Venise, se mit à décorer le palais Rezzonico. Il y peignit un plafond, l'*Apothéose de Jean-Baptiste Rezzonico* (le père du pape Clément XIII), et, cinq ans plus tard, un autre plafond, les *Noces de Ludovic Rezzonico avec Pauline Savorgnan*. Il n'y fit pas grand effort d'invention; et le char d'Apollon, qui, à Würzbourg, avait conduit à l'empereur sa fiancée, fut, une fois de plus, avec les chevaux cabrés du Guerchin, au service d'une jeune épouse.

Les fresques de la villa Soderini, à Nervesa près Trévise, sont de

l'année 1754. Aux murs du grand salon sont représentées, avec une gravité solennelle, l'*Entrée à Florence, en 1502, du gonfalonnier Pierre Soderini*, et l'*Ambassade de Nicolas Soderini, en 1465, auprès du Sénat de Rome*; mais toute la joie et le lyrisme plaisant de l'artiste s'épanouissent dans la fresque du plafond, avec l'*Apothéose de la famille Soderini*.

La même verve a inspiré les célèbres peintures qui, après avoir décoré les murs du salon de la villa Contarini, à la Mira, sur les bords de la Brenta, transportées à Paris, font partie du Musée Jacquemart-André. C'est à la Mira que les Contarini avaient reçu, en 1574, la visite du roi de France Henri III, à qui les seigneurs vénitiens offraient la fastueuse hospitalité de leurs palais; et les Pisani, héritiers des Contarini, confièrent à Tiepolo, vers 1755, le soin d'immortaliser ce glorieux souvenir. La fresque charmante a perdu le brillant de ses couleurs aériennes (fig. 148); cependant, les figures de seigneurs et de dames qui s'appuient aux balcons pour contempler l'arrivée du roi ont toujours une vie et un naturel parfaits; et le plafond surtout, avec sa grande balustrade de pierre d'où se penchent les personnages les plus divers, est d'un esprit incomparable. L'idée en est prise à Mantegna; mais quelle fantaisie éblouissante et nouvelle!



Phot. Anderson.

Fig. 149. — L'Embarquement de Cléopâtre, fresque du palais Labia (Venise), par G. B. Tiepolo.

Tiepolo a soixante ans, et il atteint à peine le sommet de son art. Jamais encore il n'avait donné à son invention spirituelle, au jaillissement de son feu d'artifice une aussi libre carrière que dans les fresques dont, en 1757, il enrichit à Venise le palais Labia. Le tableau d'autel de l'oratoire est à l'Académie; les médaillons symboliques dont les murs

étaient ornés ont été vendus; mais la salle de bal est demeurée intacte. Là, parmi les colonnes et les pilastres dont le peintre Mengozzi Colonna faisait d'étonnants trompe-l'œil, assises sur les portes, les archivoltes et les cartouches, des figures demi-nues écrivent les fastes de l'histoire, tandis que, derrière les balcons, des musiciens emplissent la salle de leur harmonie, et qu'au plafond le Génie s'élance, malgré la menace du Temps, vers l'Immortalité.

Cléopâtre reçoit à sa table Antoine triomphant; elle tient en ses doigts la perle qu'elle va dissoudre dans le verre présenté par un esclave noir; tous la contemplent en suspens, et un nain qui se dandine s'arrête aux pieds de la reine sur les degrés de marbre (fig. 140). Au mur qui fait face, Cléopâtre, la main posée sur le bras d'Antoine, dans un souple mouvement, se prépare à gravir la passerelle du navire qui portera son amant vers la défaite et la mort; mais nul présage funeste n'apparaît sous le ciel radieux qui baigne de sa lumière la foule bigarrée et splendide (fig. 149). L'héritage de Véronèse s'est à peine amoindri aux mains de ce prestidigitateur; dans les jeux étincelants de sa fresque il fait paraître à tout instant les dons les plus heureux de son modèle; mais son allégresse est plus exigeante, si l'on peut dire, et il ne sacrifie rien de ses amusements à la grandeur du décor et du style.

C'est peu après son retour d'Allemagne que Tiepolo exécutait ces beaux tableaux d'autel : *Sainte Grate portant à saint Loup le chef de saint Alexandre* (Institut Staedel, à Francfort), et le *Martyre de sainte Agathe* (Musée de Berlin). La *Sainte Thècle délivrant la ville d'Este de la peste* (église Delle Grazie, à Este) est plus émouvante encore, d'un sérieux et d'un grandiose uniques dans l'œuvre du maître. Le *Saint Fidèle de Sigmaringen abattant l'hérésie* (Musée de Parme) demeure dans la même note austère, qui se fleurit, sans perdre de sa noblesse, au retable de l'église de Folzano, près Brescia, le *Baptême de l'empereur Constantin par le Pape Sylvestre.*

Le grand plafond de l'église de la Pietà de Venise, commencé en 1754, ne fut terminé qu'en 1760. C'est un *Triomphe de la Foi*, étrange composition où les jeux d'une éblouissante lumière ne suffisent peut-être pas à racheter le manque de sérieux d'une vision de féerie; mais toute la gamme des rouges, des roses, des violets et des bleus forme un thème musical où éclate la note centrale d'un jaune d'or, dans les flots des nuages foisonnant d'ailes d'anges. Le plafond du palais Canossa, de Vérone, peint en 1761, rentre mieux dans les données habituelles d'un génie qui se renouvelle toujours, mais sans craindre de se répéter. Ce *Triomphe d'Hercule* a, bien entendu, pour motif central le char fameux du Guerchin, que le héros conduit vers le temple de la Gloire; et les raccourcis y apparaissent plus audacieux que jamais. Enfin le plafond de la

salle d'honneur de la villa magnifique de Strà, avec la *Glorification de la famille Pisani*, nous montre dans la dernière œuvre italienne de Tiepolo une répartition plus sage et claire des allégories, et une maturité qui prélude à de nouvelles créations.

Le voilà en Espagne, plus jeune à soixante-cinq ans, plus ardent que jamais. Le plafond de la salle des Hallebardiers, au Palais Royal de Madrid, représente *Énée conduit par Vénus au Temple de l'Immortalité*; le



Phot. Brogi.

Fig. 150. — Le Triomphe du Soleil, plafond du palais Clerici (Milan), par G. B. Tiepolo.

plafond de l'antichambre royale glorifie la *Monarchie espagnole*; enfin l'immense voûte de la salle des Ambassadeurs fourmille d'allégories où se résume toute l'histoire de l'Espagne. Il serait vain de tenter une description de ce monde innombrable de figures symboliques ou angéliques, planant dans un ciel radieux; en chacune d'elles Tiepolo a résumé, comme en se jouant, l'expérience d'un demi-siècle de travail. En 1767, il quitte le Palais Royal pour l'église de San Pascal d'Aranjuez: il lui donne sept tableaux d'autel, malheureusement dispersés aujourd'hui, ou perdus.

Son fils Jean-Dominique, qui l'avait accompagné à Madrid, revint en 1772 à Venise, où il vécut jusqu'en 1804; peintre et graveur, il con-

tinua, mais assez mollement, l'œuvre à laquelle il avait eu l'honneur d'être associé. Du second fils, Laurent, la trace s'est perdue à Madrid, où il dut mourir d'assez bonne heure.

Sans Véronèse, nous ne concevrions point Tiepolo : il doit au maître dont il avait copié de grandes œuvres dans sa jeunesse le sens décoratif, la splendeur des architectures, le luxe des costumes, la séduction de la lumière. Véronèse, dans ses fresques de la villa Maser, a tout donné par avance de ce qu'on se plaît souvent à reconnaître d'original en Tiepolo; mais le grand virtuose demeure toujours noble, au lieu que son imitateur recherche volontiers les succès de théâtre et de carnaval; il s'amuse, et nous fait partager son rire. Mais quel débordement d'imagination en cet art plus féminin, et parfois jusqu'à la mièvrerie! Il est capable de tous les contrastes. Enfin, par l'emploi de ses tons froids et ternes pour soutenir la vivacité de ses tons lumineux, il appartient déjà à la peinture moderne : il sait jouer des reflets de la lumière du soleil ; il est, ce décorateur de plafonds, comme les grands paysagistes ses contemporains, un peintre de plein air.

Pietro et Alessandro Longhi. — Auprès de l'intarissable poète du plaisir toujours en éveil, Venise nous montre le patient et fidèle chroniqueur de son existence journalière. Pietro Longhi, né en 1702, était fils de l'orfèvre Alessandro Falca; il changea de nom en changeant de profession. Élève de Balestra, il alla se perfectionner à Bologne dans l'atelier de Crespi. Il y comprit, car il eut évidemment un grand bon sens, que l'art de peindre ne consiste pas uniquement à faire des raccourcis pour des plafonds, et, n'ayant pas osé refuser de décorer l'escalier du palais Sagredo, sur le Grand Canal, il s'y sentit tellement paralysé par l'énormité du sujet, la *Chute des Géants*, dont il retraça, il faut le reconnaître, une bien maladroite image, qu'il renonça désormais à s'aventurer sur le terrain réservé à l'enchanteur Tiepolo. Il se mit à noter la vie si amusante des salons et des cafés, et, comme le faisait en Angleterre Hogarth, l'existence de la femme à la mode, son éducation, ses goûts, ses promenades, ses travestissements, sa galanterie. Voici le *Maître à danser* (Académie de Venise; fig. 151), le *Sigisbée* (Musée Correr), le *Mariage* (Galerie Querini-Stampalia), le *Baise-main* (Académie Carrara de Bergame), la *Séance chez le peintre* (Musée Correr), la *Tasse de café* (Galerie Salom de Venise), et puis des scènes populaires : l'*Arracheur de dents*, le *Droguiste*, la *Visite au Rhinocéros*, tout cela simple et gai, plein de bonhomie et de malice, et valant généralement mieux par l'observation et le dessin que par un coloris très sain, mais sans raffinement. Ce genre nouveau, qui remontait aux petits maîtres hollandais, et que la peinture française allait cultiver, sans en donner toutefois l'équivalent, eut à Venise un

succès prodigieux; on s'arrachait les toiles de Longhi. On les imita sans en garder l'esprit; on en fit un peu la caricature. D'ailleurs ces tableautins ne faisaient pas oublier à l'artiste que la fresque était la peinture vénitienne; et, comme Tiepolo dans ses scènes familières, il orna l'escalier du palais Grassi, sur le Grand Canal, d'une sorte de galerie en trompe-l'œil, où l'on voit des seigneurs et des dames, des abbés, des prélats, des magistrats, des étrangers se promener, interpeller des masques, prendre des rafraîchissements que des laquais leur présentent, se pencher au balcon, selon la tradition des maîtres, pour contempler ces vivants qui gravissent les marches sous leurs yeux. Pareil à son grand ami Goldoni, Pietro Longhi est le parfait interprète de la comédie de mœurs de son temps.



Phot. Anderson.

Fig. 151. — Le Maître à danser, par P. Longhi. (Académie de Venise.)

Il mourut en 1785. Son fils Alessandro (1733-1813), formé dans l'atelier de Nogari, fut surtout un beau peintre de portraits, auxquels il se plaisait à donner une allure somptueuse.

Les paysagistes. — Il eût été surprenant qu'après avoir prêté son cadre vivant et si varié aux plus somptueux décors du monde, après avoir inspiré, des Bellini jusqu'aux Tiepolo, les plus parfaites inventions de l'art religieux et de la féerie théâtrale, Venise ne trouvât point, parmi ses artistes, des hommes assez épris de sa beauté pour en retracer la fidèle image sous la clarté d'un ciel mobile dont les couleurs se reflètent au miroir de ses canaux. C'est au xviiie siècle seulement que les peintres virent enfin dans ce miracle de la lumière autre chose qu'un élément de décor, et qu'ils s'essayèrent à en traduire les aspects changeants avec la conscience dont jadis un Van Goyen, un Ruysdaël, un Hobbema, un Vermeer avaient, eux aussi, rendu les jeux de la lumière du Nord.

Le premier de ces portraitistes de la cité des eaux, Luca Carlevaris,

d'Udine (1665-1731), commença par dessiner à Rome des ruines et des fabriques ; puis il fut peintre de marines et de grands paysages, imitant Salvator Rosa et Locatelli ; enfin, s'installant à Venise, il y trouva sa voie et le grand succès, avec ses tableaux pittoresques de fêtes, de réceptions solennelles, de régates sur le Grand Canal ; il grava à l'eau-forte une série de vues de Venise, au nombre de cent vingt. Ce précurseur n'est pas un beau coloriste ; Michele Marieschi vaut mieux. Vénitien de naissance, il alla composer en Allemagne des décors de théâtre ; et, comme Carlevaris, de retour à Venise, il peignit les canaux et les palais, abusant



Phot Alinari.

Fig. 152. — L'Église de la Salute, à Venise, par A. Canal.
(Musée du Louvre.)

parfois des contrastes de la lumière et d'une ombre trop poussée au noir. Il a laissé aussi un recueil de vues de Venise à l'eau-forte ; et de même Antonio Vicentini (1685-1782), peintre et graveur, professeur d'architecture à l'Académie vénitienne.

Antonio Canal et Bellotto. — Voici qu'apparaissent enfin deux artistes de génie, auxquels rien n'échappera de la séduction de Venise. Antonio Canal, né en 1697, reçoit, pour se distinguer de son père Bernardo, décorateur de théâtre, le surnom de Canaletto. Associé d'abord à son père, puis élève de Carlevaris, il se rend à Rome pour étudier les ruines antiques ; il y connaît Pannini, et, tout jeune encore, revient dans sa ville natale pour en devenir le peintre le plus fidèle et le plus minutieux. On sait peu de chose de sa vie ; elle se résume dans ses tableaux ; ils sont nombreux et d'une exécution surprenante. Une perspective sans

défaut, un dessin d'une observation infinie, un travail du pinceau aussi délicat et ferme que celui des grands Hollandais; là-dessus l'enveloppe de cette lumière humide où les ombres demeurent transparentes, où les reflets du ciel et de l'eau se marient harmonieusement, et voilà des tableaux de dimension moyenne, dont un bon nombre sont des chefs-d'œuvre. Ici la place Saint-Marc, terminée par les coupoles de la basilique et la haute flèche du campanile, s'allonge sous un grand ciel embué d'imperceptibles vapeurs (Galerie Liechtenstein, à Vienne); là, l'église trapue de la Salute se dresse sur son quai, au bord du large canal peuplé



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 155. — Le Grand Canal de Venise, par A. Canal.
(National Gallery, Londres.)

de navires (Louvre; fig. 152); la grande église des Saints-Jean-et-Paul érige sa façade rose sur le parvis ensoleillé où s'élève, sur son haut piédestal, la statue du Colleone (Musée royal de Dresde); pour la visite solennelle d'un ambassadeur, toute une flottille de bateaux pavoisés accoste devant la muraille splendide du palais des Doges (Musée de l'Ermitage); puis, dans un calme extraordinaire, où il semble que l'on distingue le seul bruit des rames, le Grand Canal reçoit tous les reflets des palais, des frontons d'églises et des maisons les plus modestes, et renvoie ces reflets lumineux sur des murailles qui s'éclairent à contre-jour (National Gallery de Londres; fig. 155); ou, du haut de sa colonne, le lion de saint Marc contemple à ses pieds la Piazzetta et la forêt de voiles et de cordages des nombreux vaisseaux ancrés près du quai (Galerie Liechtenstein); partout des promeneurs, des flâneurs qui s'attardent, des matelots qui rament et pagaient; c'est la délicieuse image de Venise.

Le maître l'a transportée dans ses belles eaux-fortes, simples, aérées, pleines de soleil, où tout est baigné d'une limpidité cristalline. Tiepolo passe pour avoir peint les figures de certains de ses tableaux, entre autres de la réunion de confrérie devant la majestueuse Scuola di San Rocco (National Gallery de Londres).

Il n'est pas certain qu'Antonio Canal ait séjourné à Londres, où il s'était assuré une clientèle des plus riches et fidèles; il mourut à Venise en 1768, laissant à son neveu le superbe héritage de son talent et de son nom.

Bernardo Bellotto, le second Canaletto, né à Venise en 1720, élève



Phot. Alinari

Fig. 154. — La Gazzada, près Varese, par B. Bellotto.
(Pinacothèque de Milan.)

de son oncle, commença par se rendre à Rome, et usa largement, dans les villes de l'Italie du Nord où il séjourna tour à tour, de la faveur que lui valait un nom partout célèbre. Il se rendit à Londres, d'où il gagna Vienne et Munich; en 1747, il arrive à Dresde, où le grand Électeur de Saxe, protecteur joyeux et un peu extravagant de tous les artistes, trouve le moyen de se l'attacher; il sera pendant onze ans le peintre du roi Auguste III et de son ministre, le comte Bruhl. Ensuite il demeure à Vienne jusqu'en 1762, se rend à Varsovie, retourne à Dresde, et de nouveau se fixe (après la mort de son oncle) à Varsovie, où il sera jusqu'à sa mort, en 1780, le peintre du roi de Pologne Stanislas-Auguste. Ses tableaux, plus poussés, plus détaillés, s'il est possible, que ceux de son oncle, ont une précision qui va jusqu'à la sécheresse; ce sont de merveilleux documents d'architecture, et jamais la perspective ne fut conduite

avec plus d'habileté. Il les fait peupler de figures par un compatriote, décorateur d'églises et de palais, Stefano Torelli, qui l'avait précédé à Dresde en 1740, et alla mourir à Saint-Pétersbourg en 1785. C'est à Dresde qu'il faut aller pour connaître Bellotto; le Musée royal ne possède pas moins de trente-sept de ses toiles. La ville de richesse et de plaisir nous y apparaît, tantôt reflétée dans les eaux de son fleuve, tantôt déployant ses larges places devant les galeries du château, son marché neuf, la tour écroulée de l'église de la Croix; il faut y joindre les six vues



Phot. Alinari.

Fig. 155. — Le Grand Canal de Venise, par Fr. Guardi.
(Pinacothèque de Milan.)

de Pirna, qui fut, pour un temps, la seconde capitale d'Auguste III : sa *Place du Marché* (au Musée de Berlin) se présente comme une splendide étude d'architecture. La grande vue du *Château royal de Schœnbrunn* (Musée de Vienne) fait songer à ces vues de Versailles que les Martin peignirent pour Louis XIV et Louis XV. Il y a à Rome, dans la Galerie Corsini, quatre vues de Venise, où le métier de Bellotto rappelle de très près celui de son oncle; la *Piazzetta* surtout est une toile charmante. Mais c'est plutôt dans les deux toiles excellentes de Milan que l'on goûtera la véritable originalité du second Canaletto (fig. 154). Elles représentent la *Gazzada*, une belle ferme, des maisons autour d'une église, dans la campagne de Varese, qui ondule doucement sous un grand ciel clair

jusqu'aux premiers contreforts des Alpes; il y a là quelque chose de ce sentiment de la terre qu'un Hobbema exprime si profondément.

Bellotto, comme Antonio Canal, est un magnifique graveur, et l'on retrouve le charme et la netteté de ses peintures dans ses treize vues de la cité de Dresde, qu'accompagnent des vues de Varsovie, et divers paysages.

Francesco Guardi. — Un artiste admirable et modeste, qui se tint soigneusement à l'écart de toutes les intrigues et de tous les honneurs officiels, apprécié seulement des collectionneurs étrangers de son temps, a, depuis quelques années, grandi dans l'histoire de l'art au point de dépasser les deux Canaletto; peut-être y a-t-il là quelque exagération. Francesco Guardi (1712-1793) était d'une famille vénitienne de peintres. Son père, Domenico Guardi, lui enseigna les premiers rudiments de son art; son frère aîné, Giovan Antonio, continua l'enseignement, et Giambattista Tiepolo, son beau-frère, lui offrit d'inégalables modèles. Il travailla chez Antonio Canal, et il ne semble point qu'il soit sorti de Venise, sinon pour remonter la vallée de la Brenta, et pénétrer à peine dans le Tyrol; la maison toute simple où il mourut existe encore à Venise, dans la paroisse de San Canziano. Il a une façon chatoyante et nacrée de rendre le ciel et l'eau, de faire étinceler ici de petits nuages, là de menues vagues serrées et rapides; sa composition, moins savamment ordonnée, moins architecturale que celle des deux Canaletto, comporte une mise en toile plus originale et plus amusante, qui semble garder quelque chose de la fraîcheur et de la vivacité du lavis (fig. 155 et 156). Il lui arrive de peindre la lagune et le ciel d'un seul ton, les séparant par la ligne lumineuse et légère de Venise profilée à l'horizon; seule, au premier plan,



Phot. Alinari.

Fig. 156. — La Loggia, par Fr. Guardi. (Académie de Venise.)

glisse une gondole noire, dont la note sourde fait vibrer doucement toute cette harmonie à la Whistler (Musée Poldi-Pezzoli, à Milan). Le rôle joué par les grandes voiles et les mâts qui s'allongent sur le ciel est nouveau dans ses toiles; et ce peintre des journées chaudes et calmes sous un ciel gris a rendu aussi la tempête sur l'Adriatique avec la puissance de drame d'un Ruysdaël. Il ne craint pas de peindre la foule tumultueuse des fêtes vénitiennes, la pompe solennelle des processions du doge, la réception et la bénédiction du pape, les plaisirs du carnaval et les jeux des bateleurs; enfin il rivalise avec Longhi en nous montrant le *Ridotto* où les masques se croisent et s'abordent, et le joli *Parloir des religieuses* où de belles dames et de jeunes seigneurs conversent élégamment devant les grilles qui les séparent des recluses.

On a tenté récemment d'enrichir l'œuvre de Guardi de toute une série de peintures décoratives, entre autres de volets des orgues de l'église de l'Angelo Raffaele, où est racontée, non sans mièvrerie prétentieuse, l'*Histoire de Tobie*; mais il ne faut pas confondre ici Francesco avec son frère aîné, Giovan Antonio, de qui le Musée de Berlin possède une *Mort de saint Joseph* très caractéristique, où la fadeur sucrée exagère déplorablement les pires déviations de la peinture religieuse sous l'influence de Tiepolo.

La grande peinture italienne a donné son dernier éclat; à peine sied-il de citer le dernier disciple de Canaletto et de Zuccarelli, Giuseppe Zais, qui meurt très jeune encore en 1784, sans avoir même continué la tradition charmante des paysagistes de Venise. La vieille République de Saint-Marc va disparaître avec toutes les élégances et les plaisirs du XVIII[e] siècle, et la réaction classique saluera le nouveau César, suivi d'une rigide escorte de Grecs et de Romains.

BIBLIOGRAPHIE.

Ouvrages généraux, déjà cités. — CH. BLANC. *Histoire des Peintres de toutes les écoles. Écoles napolitaine, romaine, bolonaise, florentine, génoise, milanaise, vénitienne.* — *Mostra della Pittura italiana del sei e settecento in Palazzo Pitti*, Florence, 1922 (Catalogue); articles sur cette importante Exposition dans les revues d'art, notamment *Gazette des Beaux-Arts* et *Dedalo.*

Peintres napolitains : *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani scritte da* BERNARDO DE DOMINICI, *napoletano*, Naples, 1742. — L. DIMIER. Un mot sur l'école napolitaine. La galerie de S. A. le comte Harrach, dans *Les Arts*, septembre 1909.

Peintres romains : art. Batoni, par HANS POSSE, dans *Allg. Lexikon.* de THIEME. — ONOFRIO BONI. *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, 1787.

Peintres bolonais. etc. : LUIGI CRESPI. *Vite de' Pittori bolognesi*, 1769. — ALB. BACCHI DELLA LEGA. *Il Pittore Marco Antonio Franceschini e l'opera sua in Bologna.* Città di Castello, 1911. — Art. Crespi. par HERMANN VOSS, dans *Allg. Lexikon.*

Peintres génois, etc. : BENNO GEIGER. *Alessandro Magnasco*, Berlin, 1914. — *Exposition des œuvres d'Alessandro Magnasco*, préface par ÉMILE DACIER, Paris, 1914. — ÉMILE BERNARD. Magnasco, dans *Gaz. des B.-A.*, 1920, t. I, p. 351 et suiv. — ZUCCHI. *Della vita e delle opere di Claudio de Beaumont, primo pittore di gabinetto del re di Sardegna*, Turin, 1921.

Peintres vénitiens : JAHN RUSCONI. Exposition des portraits italiens des trois derniers siècles, dans *Les Arts*, déc. 1911. — *Journal de Rosalba Carriera*, trad. par A. SENSIER, Paris, 1865. — T. DE WYZEWA. *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*. — E. v. HOERSCHELMANN. *Rosalba Carriera*, Leipzig, 1908. — V. MALAMANI. *Rosalba Carriera*, Milan, 1910. — ALDO RAVA. *G. B. Piazzetta*, Florence, Alinari, 1921. — MEISSNER. *Tiepolo*, Leipzig, 1897. — H. DE CHENNEVIÈRES. *Les Tiepolo*, Paris, 1898. — MODERN. *Gio Battista Tiepolo*, Vienne, 1902. — MOLMENTI. *Tiepolo, sa vie, son œuvre, son temps*, Paris, 1911. — ALDO RAVA. *Pietro Longhi*, Florence, Alinari, 1923. — R. MEYER. *Die beiden Canaletto*, Dresde, 1878. — AD. MOUREAU. *Les Canaletto*, Paris, 1894. — O. UZANNE. *Les deux Canaletto*, Paris, s. d. — GIULIO FERRARI. *Les deux Canaletto*, Bruxelles, s. d. — G. A. SIMONSON. *Francesco Guardi*, Londres, 1904. — H. LAPAUZE. Un nouveau chapitre sur l'œuvre de Francesco Guardi, dans *La Renaissance de l'art français*, janv. 1922.

CHAPITRE VI

L'ART DU XVIIE ET DU XVIIIE SIÈCLE EN ALLEMAGNE, EN SCANDINAVIE, EN RUSSIE[1]

Le grand fait qui domine l'histoire de l'art dans l'Europe centrale, septentrionale et orientale au XVIIe et surtout au XVIIIe siècle est l'*universalité de l'art français,* qui va de pair avec l'universalité de la langue française. De même qu'au moyen âge l'architecture gothique avait conquis toute la chrétienté, pour la seconde fois l'art français se répand triomphalement à travers le monde.

L'influence française ne s'implanta pas du premier coup. C'est peu à peu qu'elle se substitua à l'influence italienne et à l'influence hollandaise, qui depuis la fin du XVIe siècle se partageaient l'Europe.

L'Allemagne du Sud, l'Autriche, la Pologne, la Moscovie étaient devenues des colonies de la Renaissance italienne, tandis que l'Allemagne du Nord, la Scandinavie et, d'une façon générale, tous les États riverains de la Baltique constituaient, sinon une dépendance, du moins la zone d'influence artistique des Pays-Bas.

Dans tous ces pays on distingue donc, après la Renaissance, deux périodes bien nettes : une première phase où les écoles italienne et hollandaise défendent encore leurs positions, — une seconde période, à partir de 1715 environ, où elles reculent devant l'offensive victorieuse de l'art français, qui atteint son apogée au milieu du XVIIIe siècle.

Parmi les nombreuses causes de cette expansion du goût français, il faut placer en première ligne le prestige du Roi Soleil, qui continua à éblouir l'univers longtemps après son déclin. « L'Europe, écrit Frédéric le Grand[2], enthousiasmée du caractère de grandeur que Louis XIV imprimait à toutes ses actions, de la politesse qui régnait à sa cour et

1. Par M. Louis RÉAU.
2. *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg.*

des grands hommes qui illustraient son règne, voulait imiter la France qu'elle admirait. Toute l'Allemagne y voyageait : un jeune homme passait pour un imbécile s'il n'avait séjourné quelque temps à la cour de Versailles. Le goût des Français régla nos cuisines, nos meubles, nos habillements et toutes ces bagatelles sur lesquelles la tyrannie de la mode exerce son empire : cette passion portée à l'excès dégénéra en fureur. »

Faute de pouvoir venir à Paris, le grand Frédéric se contenta de mander Voltaire à Berlin. Mais son frère, le prince Henri de Prusse, qui affichait une prédilection encore plus décidée pour la France, y fit deux séjours en 1784 et en 1789, et il s'y serait définitivement fixé sans la Révolution. C'est lui qui disait en faisant ses adieux à Paris ce mot charmant : « J'ai passé la moitié de ma vie à désirer voir la France; je vais passer l'autre moitié à la regretter. »

Le tsar Pierre le Grand, en 1717, le roi de Danemark Christian VII, en 1768, firent des visites officielles à la cour de Versailles. L'empereur d'Autriche Joseph II, frère de Marie-Antoinette, qui voyageait sous le nom de comte de Falkenstein, le roi de Suède Gustave III, travesti en comte de Haga, le tsarevitch Paul Petrovitch, le futur Paul Ier, qui avait adopté le pseudonyme transparent de comte du Nord, furent reçus plus ou moins incognito par Louis XVI. A la suite de ces souverains, tous les grands seigneurs d'Allemagne, de Scandinavie et de Russie venaient demander à Paris un brevet d'élégance et le vernis qui manquait à leurs manières.

Les fautes de Louis XIV contribuèrent peut-être autant que l'éclat de son règne à répandre à l'étranger le nom français. La révocation de l'Édit de Nantes jeta hors de France des centaines d'artistes et d'artisans huguenots qui se répandirent à travers l'Europe protestante. Ces colonies de *réfugiés* français furent renforcées à la fin du XVIIIe siècle par les *émigrés* que la Révolution sema aux quatre coins de l'Europe.

Jamais les artistes français n'ont été plus nombreux hors de France. Tous les souverains étrangers tenaient à honneur d'avoir comme *premiers peintres, premiers sculpteurs, premiers architectes* des Français. « Parcourez la Russie, la Prusse, le Danemark, le Wurtemberg, le Palatinat..., écrit en 1765 Pierre Patte[1], architecte du duc de Deux-Ponts, vous trouverez partout des architectes français qui occupent les premières places, indépendamment de nos peintres et de nos sculpteurs. Paris est à l'Europe ce qu'était la Grèce lorsque les arts y triomphaient; il fournit des artistes à tout le reste du monde.

« A Pétersbourg, M. La Mothe est le premier architecte; à Berlin,

1. PATTE, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*.

M. Le Geay; à Copenhague, M. Jardin; à Munich, M. Cuvilliers; à Stuttgard, M. La Guépière; à Mannheim, M. Pigage.

« Nos sculpteurs sont également répandus partout : M. Saly, à Copenhague, M. Hutin, à Dresde, M. Larchevêque, à Stockholm, M. Gillet, à Pétersbourg.... Mrs. Le Lorrain, Tocqué, Lagrenée, peintres de notre Académie, ont été successivement appelés en Russie. »

C'est à des artistes français que les souverains étrangers confient la direction des Académies créées à Dresde (1697), à Berlin (1699), à Vienne (1726), à Copenhague (1754), à Pétersbourg (1758), sur le modèle de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée à Paris en 1648.

Jamais non plus les artistes étrangers n'avaient été aussi nombreux à Paris. Car, après avoir reçu dans ces Académies un enseignement tout français, les meilleurs sujets étaient gratifiés de bourses de voyage pour venir compléter leurs études en France. A la fin du XVIIIe siècle, on calculait que l'Académie avait reçu comme élèves étrangers soixante-seize Allemands, neuf Danois, huit Suédois, une quarantaine de Russes. Quelques-uns de ces artistes, comme le graveur allemand Wille, le peintre suédois Roslin, se fixaient définitivement à Paris; les autres revenaient dans leur pays plus ou moins francisés.

Ainsi, grâce au prestige incomparable du goût français, à l'enseignement des Académies qui reconnaissaient toutes l'Académie de Paris comme leur maison mère, à l'exode de nos artistes dans les cours étrangères, à l'afflux des artistes étrangers à Paris, l'art français s'imposait à l'Europe entière. Cette hégémonie a-t-elle été un bien ou un mal?

On reproche aux Français d'avoir « uniformisé » l'art européen, d'avoir étouffé les traditions nationales. En réalité, ces « précepteurs de l'Europe », en mettant entre les mains de leurs élèves étrangers les moyens d'expression qui leur manquaient, leur ont rendu grand service. Tenons pour certain que ceux d'entre leurs disciples qui se sont laissé « dénationaliser » sans résistance n'avaient pas grand'chose à dire.

D'ailleurs, l'enseignement français n'a pas empêché l'art baroque et rococo de prendre en Allemagne comme en Russie un caractère original. Certains historiens allemands et russes vont même jusqu'à prétendre que c'est dans leur pays que ce style a atteint son apogée. Cette réaction est évidemment tout aussi exagérée que la doctrine ancienne qui ne voyait partout que des pastiches ou des reflets de l'art français. Nous nous efforcerons de tenir la balance égale entre ces deux thèses et de mettre en lumière, en même temps que l'importance des emprunts à l'art français, les éléments spécifiquement allemands, scandinaves ou russes qui différencient ces styles dans l'Europe du Nord et de l'Est.

I

ALLEMAGNE

La guerre de Trente ans marque dans la civilisation allemande, si vivace au xve et au xvie siècle, un temps d'arrêt. Entre l'Allemagne de Luther et l'Allemagne de Gœthe, il semble qu'il y ait un grand vide. D'autres pays, comme la France à la fin du moyen âge, avaient traversé des crises aussi terribles. Mais, pendant son duel de cent ans contre l'Anglais, la France avait pris conscience d'elle-même : elle était devenue une patrie. La guerre de Trente ans au contraire laissait l'Allemagne non seulement dépeuplée et appauvrie, mais sans conscience nationale et presque sans âme. Cette ruine économique, ce désarroi politique, cette abdication morale étaient peu propices à la reconstitution d'un art national.

Pendant la longue période qui s'étend de Peter Vischer à Schadow, d'Elsheimer à Mengs, l'Allemagne a été sevrée de grands sculpteurs et de grands peintres. Dans cette universelle décadence des arts plastiques, l'architecture est le seul qui fasse exception : c'est en tout cas celui qui a eu le développement le plus remarquable. Les seuls noms d'artistes que l'Allemagne de cette époque puisse opposer à ses musiciens de génie : Bach ou Hændel, sont des noms d'architectes : Neumann et Fischer von Erlach, Pöppelmann et Schlüter.

ARCHITECTURE

L'architecture baroque a certainement produit dans les pays de langue allemande des œuvres plus puissantes et plus originales que la Renaissance. Cette supériorité s'explique aisément.

Nous avons vu que le style baroque était déjà *latent* dans le style gothique tardif du xve siècle et qu'il persiste sous ce qu'on appelle improprement la Renaissance allemande. Les Allemands, plus épris de force que d'harmonie, de grandeur que de proportion, de pittoresque que de logique, n'étaient pas capables de comprendre et de s'assimiler la discipline rigoureuse de Leone Battista Alberti ou de Palladio, qui subordonnent résolument le décor à la structure des édifices : sous le man-

teau Renaissance dont ils s'affublaient, pour se conformer à la mode du jour, ils restaient des gothiques impénitents. Le style baroque, qui se développe par réaction contre le style de la Renaissance et qui est caractérisé essentiellement par le goût du contraste et du mouvement[1], par l'appétit du colossal, par la recherche théâtrale de l'effet, par l'arbitraire dans le traitement et la combinaison des formes, était beaucoup plus dans la tradition allemande, et c'est pourquoi il fut adopté sans résistance et n'eut pas de peine à devenir un style national.

Dans l'architecture religieuse, c'est l'influence italienne qui prédomine. Saint-Pierre de Rome et l'église du Gesù sont les prototypes des innombrables églises à coupoles qui se multiplient en Allemagne. En revanche, c'est la France qui donne le ton à l'architecture civile. Déjà, au XVIe siècle, le plan du château français, avec sa basse-cour et sa cour d'honneur, ses escaliers à vis, avait été imité dans les pays germaniques. Mais, à partir du XVIIe siècle, le modèle que prétendent imiter tous les princes est le château de Versailles. Des pastiches du palais de Louis XIV, entourés de jardins à la Le Nôtre, s'élèvent dans toutes les résidences princières. Pendant plusieurs siècles, Versailles impose à l'Europe entière le type idéal du château royal.

Malgré l'évidence de ces emprunts français et italiens, l'originalité des architectes allemands se révèle dans certains détails de construction et dans l'esprit général de leurs édifices. Pour les églises protestantes ou catholiques, ils imaginent des plans circulaires ou des plans en ellipse, qui concilient très ingénieusement le plan basilical et le plan central. Dans les châteaux, qui présentent généralement un corps de logis réuni par des galeries à des pavillons bas, une importance spéciale est donnée à l'escalier de parade, qui devient, pour ainsi dire, le noyau de toute la construction : rien n'égale la magnificence des escaliers monumentaux dans les grands châteaux baroques allemands de Pommersfelden, Wurzbourg, Bruchsal et Brühl. L'architecture française est supérieure par la logique et le goût; en revanche, l'allemande a souvent plus d'ampleur, moins de froideur et de sécheresse; son principal défaut est à nos yeux une tendance à la surcharge qui choque nos habitudes de sobriété et de mesure.

Si ces quelques traits suffisent à différencier l'architecture allemande de ce temps des autres formes du style baroque, il faut se garder cependant d'en exagérer l'importance. Il ne saurait être question d'une grande école nationale d'architecture avec des caractères très tranchés dans un pays où les architectes étrangers abondent et où leur influence est partout visible. D'ailleurs, comment une architecture nationale aurait-elle pu se

1. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München, 1888; Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Leipzig, 1897; Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien, 1908.

développer dans un pays aussi morcelé que le Saint-Empire romain germanique qui se composait à la paix de Westphalie de plus de trois cents États enchevêtrés les uns dans les autres? Le particularisme artistique est la conséquence fatale de cet émiettement politique.

Cependant cette poussière d'États s'organise peu à peu. Si l'Allemagne occidentale, où dominent les princes ecclésiastiques, est morcelée à l'infini, des États plus compacts se forment à l'Est de l'Empire, dans les anciennes « marches »: ce sont, au Sud, la Bavière et l'Autriche; au Nord, la Saxe et le Brandebourg. Pendant que l'Électeur de Saxe se convertit au catholicisme pour monter sur le trône de Pologne, l'Électeur de Brandebourg se fait couronner en 1701 roi de Prusse sous le nom de Frédéric I[er]. Sous Frédéric II, la Prusse acquiert par la guerre de Sept ans le renom d'une grande puissance militaire et la suprématie effective.

Ce remaniement de la carte politique de l'Allemagne a pour conséquence un déplacement des centres d'art. Les vieilles villes de bourgeoisie de l'Allemagne occidentale, qui avaient été au XV[e] siècle et au XVI[e] siècle les centres de l'activité artistique, s'effacent devant les capitales des États danubiens et transelbiens. Cologne, Nuremberg, Augsbourg sont détrônées par quatre puissantes parvenues : Munich, Vienne, Dresde et Berlin.

I. — Allemagne rhénane. — Depuis le traité de Westphalie jusqu'à la Révolution, le Rhin resta ce qu'il était au moyen âge : la *rue des Prêtres*. Presque toute l'Allemagne occidentale était terre d'Église. Les trois électorats ecclésiastiques de Cologne, de Trèves et de Mayence rejoignaient les possessions des évêques de Münster et de Wurzbourg, qui englobaient la Westphalie et la Franconie. Un margrave de Bade, un duc de Wurtemberg étaient de pauvres sires à côté de ces princes-évêques.

De par sa situation géographique, cette région était particulièrement exposée aux influences françaises. Presque tous les princes rhénans font appel au talent d'architectes français.

Le plus réputé était Robert de Cotte, beau-frère et successeur de Mansart, qui construisit à Strasbourg pour les Rohan le palais de l'Évêché, chef-d'œuvre d'élégance mesurée. De même qu'au siècle précédent, à l'époque où l'art italien faisait loi, le cavalier Bernin avait été consulté pour la construction du Louvre, R. de Cotte faisait autorité dans toute l'Allemagne. C'est à lui que l'Électeur de Cologne, Joseph-Clément, grand admirateur de Louis XIV, s'adressa dès 1704 pour dessiner ses bâtiments de Bonn, de Poppelsdorf et de Brühl[1]. Robert de

1. Ses dessins sont conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale : « Projets pour Leurs Altesses Électorales Messieurs de Bavière et de Cologne à Schleissheim et à Bonn ».

Cotte, qui ne pouvait lui-même surveiller ces travaux, envoya de Paris à Bonn toute une colonie d'artistes français chargés d'exécuter ses plans sous la direction de Benoît de Fortier, Guillaume Hauberat et Michel Leveilly. Le 25 mai 1715, l'Électeur lui écrit que tous les ouvriers qui travaillent à ses bâtiments ont ordre de se servir du pied de France et qu'il a fait attacher à la porte de son palais une verge d'une toise pour qu'ils se règlent là-dessus; en sorte que dorénavant toutes les dimensions qu'on lui enverra seront en mesures françaises.



Phot. Olivier.

Fig. 157. — Escalier du château de Brühl.

L'immense palais électoral de Bonn, qui est aujourd'hui affecté à l'Université, et le petit château de Poppelsdorf ont été trop remaniés pour offrir de grandes jouissances artistiques. En revanche le *Château de Brühl*, autre résidence des Électeurs de Cologne, passe à bon droit pour l'œuvre la plus remarquable de style rococo qui subsiste en pays rhénan. La construction, commencée en 1725 sous l'Électeur Clément-Auguste, se prolongea jusqu'en 1770 : de sorte qu'on peut y étudier mieux que partout ailleurs l'évolution du style depuis ses origines jusqu'au début du classicisme. Les historiens allemands ont exagéré la part de collaboration de l'architecte Johann Conrad Schlaun, à qui est dû le palais épiscopal de Münster, et de Balthasar Neumann, le célèbre auteur de la résidence épiscopale de Wurzbourg, auquel ils attribuent sans preuves le plan du magnifique escalier. Mais les documents démontrent que le mérite d'avoir conçu et exécuté ce chef-d'œuvre de l'architecture rhénane revient en majeure partie à des artistes français. C'est à Robert de Cotte que, par une lettre du 4 mai 1715, l'Électeur Joseph-Clément avait demandé les plans du nouveau château. Nous savons que les travaux de construction furent dirigés par Michel Leveilly et Étienne Dupuis, que de nombreux artistes français : l'architecte Cuvilliès, les

sculpteurs Radoux et Le Clerc, le peintre Roussaux, participèrent à la décoration, que le parc fut dessiné par Girard, élève de Le Nôtre. Brühl est donc un monument du goût français en Rhénanie.

L'Électeur de Trèves Clément-Wenceslas, oncle du roi Louis XVI, n'était pas moins féru d'art français que les Électeurs de Cologne. Lorsqu'il voulut en 1777 se faire construire une nouvelle résidence électorale à Coblence[1], il s'adressa au Nîmois Michel d'Ixnard qui s'était fait connaître en Allemagne par sa reconstruction de l'abbaye bénédictine de Saint-Blaise, dans la Forêt-Noire. Les plans trop ambitieux et trop dispendieux de Michel d'Ixnard furent modifiés par Peyre le jeune qui, sur

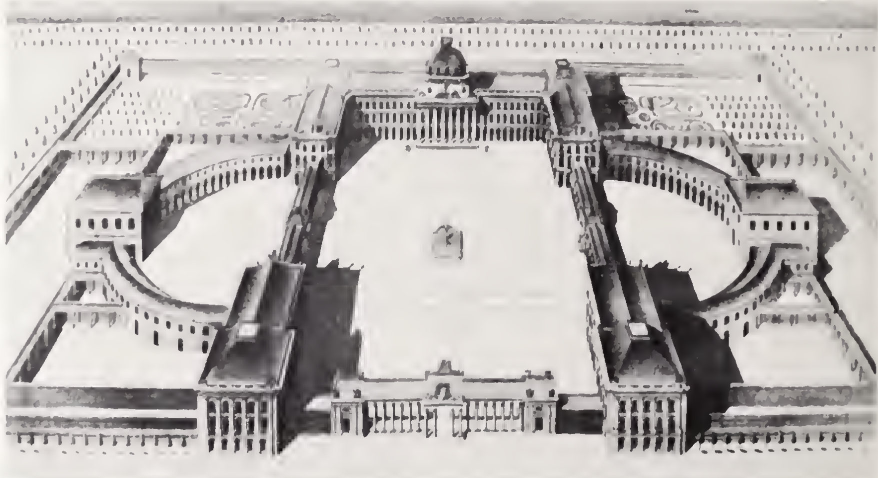


Fig. 158. — Michel d'Ixnard : Projet pour le Palais électoral de Coblence. 1777.

la demande de l'Électeur, fut délégué par l'Académie d'architecture de Paris et qui dirigea effectivement les travaux de 1779 à 1786. Le *Palais électoral* de Coblence n'a pas une moindre valeur historique que le château rococo de Brühl : c'est le premier édifice de style classique en pays rhénan.

De toutes ces dynasties de Mécènes ecclésiastiques, la plus célèbre était la famille des Schönborn, qui joignait à l'électorat de Mayence les évêchés de Spire, de Bamberg et de Wurzbourg. Les « Schönbornsche Lande » englobaient donc toute la région du Rhin moyen et toute la Franconie. C'est à des membres de cette puissante famille que nous devons trois des plus magnifiques châteaux de cette époque : Pommersfelden (1711-1718), Wurzbourg (1720-1744) et Bruchsal (1720-1752).

Le *Château de Pommersfelden* en Franconie, construit pour Lothar Franz von Schönborn, archevêque de Mayence et évêque de Bamberg,

1. Le palais électoral de Trèves avait été construit par Joh. Seiz, élève de B. Neumann.

est le prototype des châteaux allemands du XVIIIe siècle. Il affecte la forme d'un fer à cheval, avec des ailes en saillie terminées par des pavillons ; un escalier grandiose à double révolution conduit à la salle des fêtes du bel étage. On l'attribue à Johann Dientzenhofer, qui venait de construire dans le style de Saint-Pierre de Rome la cathédrale de Fulda et appartient à une véritable dynastie d'architectes, scindée en deux branches dont l'une s'établit en Franconie et l'autre en Bohême.

Si remarquable qu'il soit, le château de Pommersfelden n'est, pour ainsi dire, que la préface de la *Résidence de Wurzbourg*, qui devait glorifier



Phot. Neue Phot. Gesellschaft

FIG. 159. — B. Neumann et Boffrand : Château de Wurzbourg.

avec encore plus d'éclat la puissance de la maison des Schönborn et éclipser toutes les autres résidences princières de l'Allemagne occidentale. Ce palais colossal, commencé en 1720 par le prince-évêque Philipp Franz von Schönborn, et achevé en 1744, est le chef-d'œuvre le plus grandiose du style baroque allemand.

L'architecte à qui revient l'honneur de l'avoir conçu est Balthasar Neumann (1687-1753), né à Eger en Bohême, mais élevé en Franconie. Avant d'adopter définitivement les plans du jeune artiste, le prince-évêque voulut prendre l'avis des architectes qui faisaient autorité : il consulta d'abord Maximilien von Welsch, l'architecte de son oncle, le prince-évêque Lothar Franz, qui avait construit dans le plus pur goût français le charmant pavillon de *La Favorite*, près de Mayence, reflet du château de Marly. Puis en 1723 il expédia Neumann à Paris, muni d'une recommandation du cardinal de Rohan qui, en sa qualité d'évêque de

Strasbourg, était suffragant de Mayence; tout en étudiant l'architecture et la décoration française « allerneyester Fasson », Neumann avait ordre de soumettre ses plans à Robert de Cotte et à Boffrand[1]. De Cotte déclara « qu'il y avait là beaucoup de la manière italienne, mais avec quelque chose d'allemand[2] », et proposa certaines modifications. Boffrand prétend de son côté dans son *Livre d'Architecture* que « le projet général de l'édifice fut formé en premier lieu par l'évêque de Wurzbourg et par M. Neumann, habile architecte, sur lequel projet le prince lui proposa d'aller en 1724 sur les lieux où il rédigea et fit les plans, élévations et profils de ce palais ». Il est difficile de préciser la part de collaboration des deux architectes parisiens. Mais, quel que soit le profit que Neumann ait pu retirer de son voyage d'études à Paris, il semble bien qu'il n'ait apporté à ses plans que des corrections de détail.



Phot. Neue Phot. Gesellschaft.

Fig. 160. — B. Neumann : Château du Wurzbourg. Façade sur le jardin.

En effet, bien que l'imitation de Versailles soit flagrante dans le plan de la majestueuse cour d'honneur et l'ordonnance du corps de logis principal en retrait entre deux avant-corps symétriques, la Résidence de Wurzbourg est plus foncièrement allemande qu'on ne le croit généralement. Tandis que Versailles est un amalgame d'architectures diverses où l'on discerne l'apport successif de Le Vau, de Mansart, de Gabriel, Wurzbourg est une œuvre d'une merveilleuse unité de style, construite d'un seul jet par un seul artiste à la fois architecte, sculpteur et stucateur, qui fit exécuter d'après ses dessins toute la décoration des façades et des appartements. L'avant-corps arrondi de la façade du jardin et surtout le grand escalier, que Tiepolo décora en 1750 de fresques splendides, n'ont pas d'équivalents à Versailles. Enfin le goût de la décoration n'a rien de français; la forme

1. K. Lohmeyer, *Die Briefe B. Neumanns von seiner Pariser Studienreise*, Düsseldorf, 1911.
2. « Dass es viel auf die italienisch Manier und etwas teutsches dabey wäre. »

sinueuse des frontons, la profusion des ornements, qui d'ailleurs n'empêche pas l'édifice de conserver, grâce à la beauté de l'ordonnance et à la justesse des proportions, toute sa majesté, confèrent à ce Versailles franconien un caractère original.

Le *Château de Bruchsal*, construit dans le pays de Bade par un autre membre de la famille Schönborn, Damien Hugo, évêque de Spire, forme un ensemble aussi gigantesque, dont l'achèvement ne demanda pas moins de trente-deux ans (1720-1752). Le plan d'une sévère unité, qui présente un corps de logis relié à des ailes par des galeries, serait dû, selon Lohmeyer, à Maximilien von Welsch, suivant Hirsch, au baron Anselm von Ritter zu Grünstein : architectes mayençais, tous les deux imprégnés d'influences françaises [1]. C'est en 1731 que B. Neumann livra le modèle du magnifique escalier qui est peut-être le chef-d'œuvre des escaliers de style baroque en Allemagne. Moins vaste que celui de Wurzbourg, moins richement décoré que celui de Brühl, il les surpasse tous les deux par l'ingéniosité du tracé. D'abord étroit et obscur, il devient progressivement plus large et plus clair en s'élevant jusqu'à la plate-forme circulaire du sommet, qu'une coupole inonde de lumière.



Phot. Gundermann.

FIG. 161. — Escalier du château de Wurzbourg.

Bien que ces princes-évêques aient dépensé beaucoup plus d'argent pour leurs propres maisons que pour celles de Dieu, on peut cependant citer dans les domaines des Schönborn deux églises très caractéristiques du style baroque, avec une façade bombée cantonnée de deux tours :

1. Leurs œuvres les plus typiques sont l'Orangerie de Fulda (1722) et la Commanderie de l'Ordre Teutonique (Deutschordenhaus) à Mayence (1720-1737).

l'*Église de Banz* (1710-1718), remarquable par son plan en ellipse et l'ingéniosité de son éclairage provenant de fenêtres invisibles, comme dans un décor de théâtre, et l'église de pèlerinage de *Vierzehnheiligen* ou des Quatorze Intercesseurs, commencée en 1743 sur les plans de B. Neumann. Citons encore, dans la région de la Sarre, qui dépendait de l'électorat de Trèves, l'*Église Saint-Louis* de Sarrebrück, par Stengel, et surtout la grandiose abbaye bénédictine de *Mettlach* (1728-1771), que Lohmeyer attribue à l'architecte saxon Christian Kretschmar.

Le style classique de Gabriel fut introduit en Rhénanie par l'excellent architecte J.-Ch. Mangin qui, après avoir édifié près de Trèves le ravissant *Château de Mon aise* (1779), éleva à Mayence l'*Hôtel de la Grande Prévôté* (1782-1786), que Gœthe considérait comme « un petit paradis architectural ». Il ne subsiste malheureusement rien de cet édifice, qui fut incendié par les Prussiens lors du bombardement de 1793.



FIG. 162. — Nicolas de Pigage : Château de Benrath.

Chez les princes laïques de l'Allemagne occidentale comme chez les princes ecclésiastiques, nous retrouvons partout l'influence française. De 1615 à 1620 l'ingénieur français Salomon de Caus fut attaché au service de l'Électeur palatin et chargé de dessiner les jardins du château de Heidelberg, le célèbre *Hortus palatinus*, dont les parterres à broderie et les fontaines annoncent le chef-d'œuvre de Le Nôtre à Versailles. Après les ravages de la guerre du Palatinat, les architectes français furent chargés de réparer le mal causé par les armées de Louis XIV. Des villes neuves furent tracées, comme les bastides du moyen âge, sur un plan géométrique : Carlsruhe en éventail[1], Mannheim en damier.

Jean-Clément Froimont amorça la construction de l'énorme *Château électoral de Mannheim*. Les travaux furent continués par Nicolas de Pigage, architecte lorrain, élève de l'Académie de Paris, qui reçut en 1748 le titre de directeur général des bâtiments et jardins de S. A. l'Électeur palatin Charles-Théodore. C'est lui qui traça les célèbres *jardins de Schwetzingen*, près de Mannheim, conçus dans le goût de Versailles, avec

1. Ce plan radial est évidemment emprunté à Versailles.

un grand hémicycle et une allée majestueuse dans l'axe du château ; il sema dans les bosquets du parc de charmants pavillons : le *Badehaus* (1769), le *Temple d'Apollon* (1774). Près de la seconde résidence des Électeurs palatins à Düsseldorf, il dirigea la construction du petit château de plaisance de *Benrath* (1756-1760) : pavillon à un étage, d'une gracieuse simplicité, type charmant du « Gartenschloss » à la française.

A Darmstadt, Jérémie de la Fosse élabore des plans pour la reconstruction du château grand-ducal. Pierre Patte est architecte de S. A. S. Mgr le prince Palatin, duc régnant de Deux-Ponts.

Le pays de Bade et le Wurtemberg n'échappent pas davantage à l'influence française. Le margrave de Bade-Durlach s'adresse à Louis-Philippe de la Guèpière (1715-1773) pour tracer les plans du château de Carlsruhe[1] et consulte Louis, l'architecte du théâtre de Bordeaux, « sur la manière de fermer la cour de ce château ». Le château de Stuttgart, commencé par Retti, est continué à partir de 1752 par L.-Ph. de la Guèpière qui dans les pavillons de *Monrepos* et de *La Solitude* crée des modèles charmants d'architecture parisienne.

II. — Munich. — La capitale des Électeurs de Bavière, qui, à partir du XVIe siècle, évince Augsbourg et Nuremberg, était prédestinée par sa situation géographique à être la porte de l'Italie. L'influence toute-puissante du catholicisme et notamment des Jésuites devait y introduire l'art ultramontain de la Contre-réforme. Nous avons déjà vu que l'*Église Saint-Michel*, construite par Guillaume le Pieux pour les Jésuites (1582-1597), n'était, avec sa nef unique voûtée en berceau, qu'une variante du Gesù de Rome. Au XVIIe siècle, le mariage de l'Électeur Ferdinand-Marie (1651-1679) avec une princesse de la maison de Savoie favorisa l'invasion des Italiens. Le monument le plus typique de son règne est l'*Église Saint-Gaétan* ou *des Théatins*, construite en 1665 par Agostino Barelli de Bologne sur le modèle d'une église de Rome, Sant' Andrea della Valle. Le plan primitif ne comportait pas les deux tours latérales de la façade, qui furent ajoutées après coup en 1765 par Cuvilliès.

Le goût italien s'affirme encore dans l'œuvre des frères Cosme Damien et Egid Quirin Asam, architectes, stucateurs et peintres d'une incroyable fécondité, qui se formèrent à Rome de 1711 à 1714. La petite *Église Saint-Jean-Népomucène*, bâtie à leurs frais à côté de leur maison (1733-1740), est une bonbonnière où s'affiche effrontément, comme dans une salle de spectacle, le rococo le plus dévergondé.

Mais ce feu d'artifice marque le suprême effort de l'italianisme bava-

1. Cf. Papiers et manuscrits de la margrave Caroline-Louise de Bade-Durlach. — Dans sa monographie du château de Carlsruhe (1911), Gutmann reproduit en appendice le projet de l'architecte L.-Ph. de la Guèpière.

rois. Avec l'Électeur Max-Emmanuel (1679-1726), l'allié fidèle de Louis XIV, le beau-frère du dauphin, le goût français pénètre à Munich : il triomphe pendant tout le XVIII[e] siècle sous les Électeurs Carl-Albert (1726-1745) et Max-Joseph III (1745-1777).

La *Résidence électorale* de Munich avait été en grande partie achevée au XVI[e] siècle. C'est dans les environs de leur capitale que les Électeurs, à l'exemple du Roi Soleil, se construisent de nouveaux châteaux. *Schleissheim* et *Nymphenburg*, les deux constructions les plus importantes de l'époque, sont deux pastiches de Versailles. On sait qu'au XIX[e] siècle le roi Louis II éprouva le besoin de doter la Bavière d'une troisième contrefaçon de Versailles, qui se dresse mélancoliquement dans une île du lac marécageux d'Herrenchiemsee.

Joseph Effner, le principal architecte du château de Schleissheim, était d'origine bavaroise, mais d'éducation toute française. Il avait été envoyé en 1706 à Paris, et collabora sous la direction de Boffrand au palais que l'Électeur de Bavière Max-Emmanuel, qui vivait alors en France, se fit construire à Saint-Cloud.

Pour décorer Schleissheim dans le goût français, l'Électeur avait songé dès 1704 à l'architecte Alexis Delamaire. Pendant son séjour à Paris, il s'adressa à Robert de Cotte, l'architecte à la mode, avec qui son frère Joseph-Clément, le prince-évêque de Cologne, était en étroites relations. L'*Inventaire des desseins et autres papiers renfermés dans les portefeuilles de Monsieur de Cotte*, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, ne renferme pas moins de vingt et un projets se rapportant au château de Schleissheim[1].

L'état des finances bavaroises ne permit pas d'exécuter ces projets. Mais il est certain qu'Effner s'en inspira, lorsqu'en 1719 il prit la direction des travaux amorcés en 1701 par Enrico Zuccali. La décoration de Schleissheim est, avec l'ornementation des riches appartements (Reiche Zimmer) de la Résidence de Munich, son œuvre capitale.

Effner travailla également au château de Nymphenburg commencé par Agostino Barelli. Deux charmants pavillons disséminés dans le parc : *Pagodenburg* (1716) et *Badenburg* (1718), montrent à quel point ce Bavarois s'était assimilé l'art français. Son rôle cesse au moment où apparaît Cuvilliès.

François Cuvilliès[2], né à Soignies dans le Hainaut en 1695, vint à Munich à la suite de l'Électeur Max-Emmanuel après la paix de 1715.

1. HAUTTMANN, Die Entwürfe Robert de Cottes für Schloss Schleissheim. *Münchner Jahrbuch*, 1911.

2. L'orthographe de son nom est flottante. Dans certains documents, il est appelé « le nain Couvillier », à cause de sa petite taille.

Son fils, François Cuvilliès le jeune (1731-1777), formé à Paris sous Blondel, est surtout connu par son projet de « Vitruve bavarois ».

Ce prince l'envoya à Paris en 1720 pour étudier l'architecture sous la direction de François Blondel.

Il débuta sous les auspices de l'Électeur de Cologne, Clément-Auguste, fils de Max-Emmanuel, qui l'appela en 1728 à Bonn pour décorer avec Leveilly le château de Brühl. Dans le parc du château, il construisit dans le plus pur goût français le pavillon de chasse de *Falkenlust*. A Munich, où il reçut le titre de « Hofbaumeister », il collabora en 1727 à la décoration des chambres de parade de la Résidence.

Mais ses deux réussites les plus heureuses, véritables chefs-d'œuvre du rococo bavarois, sont le *Pavillon de chasse d'Amalienburg* (1734-1739) dans le parc de Nymphenburg : charmant édicule circulaire à coupole surbaissée, d'une ornementation ravissante, et le *Residenztheater* de Munich (1751-1755), dont la petite salle blanc et or est le cadre idéal pour les opéras de Mozart. C'est le rococo français qu'il importe en Allemagne, mais il l'adapte adroitement à ce milieu provincial, non sans lui faire perdre un peu de sa finesse et de sa légèreté.

L'architecture religieuse a produit à cette époque en Bavière et en Souabe, comme dans les pays limitrophes : la Suisse et l'Autriche, des œuvres de grande valeur. Cuvilliès collabora avec Joh. Mich. Fischer à l'*Église Saint-Michel de Berg am Laim* (1738-1744), fondation de l'Électeur de Cologne. C'est l'époque des grandes abbayes bénédictines de *Weingarten*, près de Ravensburg (1715-1722), dont l'église à coupole construite par Franz Beer devait dépasser en grandeur toutes les églises de l'Allemagne, d'*Ottobeuren*, près de Memmingen (1737-1766), chef-d'œuvre de J.-M. Fischer, l'édifice de style rococo le plus important de l'Allemagne du Sud, de *Wiblingen*, près d'Ulm (1772-1781), le dernier des grands édifices religieux de la Souabe, encore baroque par son plan, mais trahissant déjà par le détail des formes une recherche de simplicité classique. Dans les trois églises de pèlerinage de Steinhausen, de Günzburg (1735) et de Wies, Dominique Zimmermann rivalise avec Fischer pour la hardiesse d'invention et l'ingéniosité du plan.

En Suisse, il faut citer les deux célèbres abbayes bénédictines d'*Einsiedeln* (Notre-Dame-des-Ermites), reconstruite après un incendie (1704-1720), et de *Saint-Gall*, dont l'église de style rococo a été bâtie de 1756 à 1765.

III. — Vienne. — L'architecture baroque a marqué de son empreinte la plupart des villes de la monarchie danubienne, mais avant tout la capitale : Vienne, la ville « baroque » par excellence.

Cet épanouissement du style baroque s'explique par des affinités psychologiques et par des circonstances historiques. Par son côté théâtral, l'art baroque convient à merveille au caractère viennois. D'autre

part, l'année 1683, date du siège de Vienne, qui pour la seconde fois arrêta l'invasion des Turcs, marque le début d'une ère nouvelle dans l'histoire artistique de la capitale. Avec la Renaissance, les architectes italiens avaient pénétré en Autriche comme en Bavière, et la Contre-réforme, dirigée par les Jésuites, avait favorisé leur invasion. Après 1683, c'en est fait de la prépondérance des Italiens.

L'exaltation de l'orgueil national, la nécessité d'effacer les dévastations commises par les Turcs font alors surgir des ruines accumulées une ville neuve, véritablement impériale.

C'est sous le règne des empereurs Léopold I[er] (1657-1705), Joseph I[er] (1705-1711) et Charles VI (1711-1740) que le style baroque parvint à Vienne à son apogée, grâce au génie de deux grands architectes : Fischer von Erlach et Hildebrandt.



Phot. Lévy fils et C[ie].
Fig. 165. — J. B. Fischer von Erlach : Palais Schwarzenberg, à Vienne.

Johann Bernhard Fischer von Erlach était né à Graz; en 1656. Après avoir été formé à Rome à l'école de Carlo Fontana et d'Antonio del Grande, il fit ses débuts comme sculpteur en collaborant à la décoration de la colonne du Graben et du mausolée de l'empereur Ferdinand II, à Graz.

Sa première construction monumentale à Vienne est le *Palais Schwarzenberg* (1697-1705), dont le beau jardin fut dessiné par Jean Trehet : c'est le premier des nouveaux palais de l'aristocratie viennoise. Au palais Schwarzenberg succédèrent le *Palais Schönborn*, le *Palais Trautson*, l'*Hôtel du prince Eugène de Savoie* (Ministère des Finances), la *Chancellerie de Bohême* (Ministère de l'Intérieur) et, à Prague, le *Palais Clam-Gallas* (1707). Le parti qu'il adopte dans la plupart de ces hôtels est d'un effet grandiose : le rez-de-chaussée en ordre rustique forme soubassement et sert, pour ainsi dire, de socle à un ordre colossal de pilastres, qui réunit le bel étage et les mezzanines. Un avant-corps fait généralement saillie sur la façade pour l'animer du vigoureux contraste des ombres et des lumières. Les portails, flanqués parfois d'atlantes qui soutiennent un balcon, forment le principal motif décoratif.

Ses vastes projets pour la Hofburg impériale et le château de plai-

sance de Schönbrunn ne reçurent qu'un commencement d'exécution. Mais ils furent continués par son fils, Josef Emanuel Fischer von Erlach (1695-1742), qui, après un voyage d'études à l'étranger, acheva la *Bibliothèque de la Cour* (Hofbibliothek), dont la grande salle ovale passe à juste titre pour la plus belle « librairie » du monde, et la *Chancellerie Impériale*. Le style de ces édifices est un mélange de sévérité française et de luxuriance italienne.

Vienne doit encore à Fischer l'*Église votive Saint-Charles-Borromée*, élevée par l'empereur Charles VI en commémoration de la grande peste de 1713. Les travaux qui lui furent confiés, à la suite d'un concours auquel prirent part Hildebrandt et le décorateur Galli Bibiena, durèrent de 1716 à 1737. L'église, sur plan elliptique, est surmontée d'une puissante coupole. La façade, purement décorative, présente un péristyle d'ordre corinthien, avec deux ailes percées de portes pour le passage des voitures. En guise de tours se dressent de part et d'autre deux colonnes triomphales ornées, — à l'instar de la colonne Trajane, — de bas-reliefs en spirale. Ces deux colonnes forment avec la coupole qu'elles encadrent une combinaison plus pittoresque qu'organique.



Phot. J. Whla.

Fig. 164. — Escalier du palais Kinsky, à Vienne.

Le grand rival de Fischer, Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745), né à Gênes, de parents allemands, avait, lui aussi, étudié à Rome sous Carlo Fontana. Dans ses trois œuvres capitales : le palais Kinsky et le Belvédère de Vienne, le château Mirabell à Salzbourg, il se distingue par une fantaisie plus gracieuse, un goût plus marqué pour l'ornementation.

Le *Palais Kinsky*, construit de 1709 à 1713 pour le feld-maréchal Daun, et le petit *Palais Mirabell* à Salzbourg, « folie » charmante des

princes-évêques, ont tous les deux des escaliers monumentaux sur la balustrade desquels batifolent d'espiègles putti. Le *Belvédère* (1694-1724), palais d'été du prince Eugène de Savoie, situé jadis hors de la vieille ville sur une éminence d'où la vue s'étendait jusqu'au Danube, aujourd'hui englobé, comme le palais de Schönbrunn, dans les quartiers neufs de Vienne, se compose de deux pittoresques bâtiments, reliés par un magnifique jardin à la française : le petit Belvédère, qui servait d'habitation au prince, et le haut Belvédère, destiné aux réceptions et aux fêtes. La décoration, à laquelle participèrent Claude Le Fort du Plessy, Dorigny, Ignace Parrocel, reflète les goûts français du prince Eugène.


Phot. Lévy fils et Cie.

FIG. 165. — Lukas von Hildebrandt : Palais du Belvédère (1694-1724), à Vienne.

Avec Charles VI finit la période d'éclat du style baroque viennois. Les grands projets restent en suspens. La Hofburg ne devait être achevée dans le style de Fischer von Erlach qu'en 1890. Marie-Thérèse s'intéressa surtout au *Palais de Schönbrunn*, le Versailles autrichien, commencé en 1695 par Fischer. Simple pavillon de chasse à l'origine, ce palais fut transformé en résidence d'été par l'architecte Nicolas de Pacassi, qui y travailla depuis 1744. Tout en haut du parc, dessiné dans le goût français par Jean Trehet, Ferdinand von Hohenberg dressa en 1775 la *Gloriette*.

L'architecte le plus remarquable de cette époque est le Français Jean-Nicolas Jadot, qui avait accompagné en Autriche François Ier de Lorraine, époux de Marie-Thérèse. C'est à lui qu'est dû le *Palais de l'Académie des Sciences* (1753-1755), l'ancienne Université, dont on a pu dire qu'elle était « le plus noble monument du style rococo en Autriche ».

Dans les provinces de Haute et Basse-Autriche, des couvents gigantesques rivalisent avec les couvents de Souabe et de Suisse, avec

Weingarten et Saint-Gall. Les Carlone bâtissent Saint-Florian. Donato Felice d'Allio reconstruit, en 1729, le couvent de Klosterneuburg. Mais le chef-d'œuvre de cette architecture monastique est le *Couvent de Melk*, sur le Danube, conçu par Jakob Prandauer : l'église, avec ses deux tours et sa coupole dominant la masse imposante des bâtiments conventuels, se dresse sur une crête surplombant le fleuve comme sur un haut piédestal. C'est le plus grandiose et le mieux conservé des couvents bénédictins de style baroque.

A Prague, qui est après Vienne la ville de l'Europe centrale la plus



Phot. J. Whla.

Fig. 166. — Jakob Prandauer : Couvent de Melk, sur le Danube.

riche en monuments d'architecture baroque, nous retrouvons la dynastie des Dientzenhofer, famille d'architectes franconiens, dont une branche émigra en Bohême. Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689-1751) achève l'*Église Saint-Nicolas*, puissant édifice à coupole dans le style de Borromini, commencé par son père Christophe : outre de nombreuses églises, il construit le majestueux *Palais Piccolomini*, qui continue la série des magnifiques résidences de l'aristocratie bohémienne : palais Nostitz, palais Czernin, élevés à la fin du XVIIe siècle dans le style des palazzi italiens.

La Silésie, qui, à cette époque, faisait encore partie des possessions autrichiennes, se rattache à l'école viennoise, comme le prouvent l'église des Jésuites et l'Université de Breslau.

IV. — Dresde. — Dresde était restée jusqu'au XVI[e] siècle une ville insignifiante. A l'époque de la Réforme, le centre artistique et intellectuel de la Saxe était Wittenberg, où Frédéric le Sage avait appelé Luther et Cranach. Mais, en 1698, l'Électeur Frédéric-Auguste se fit élire roi de Pologne sous le nom d'Auguste II (Auguste le Fort) ; sous son règne et sous celui d'Auguste III, la chétive capitale des bords de l'Elbe se mua en résidence royale. Malgré les ravages du bombardement que les Prussiens lui firent subir en 1760, aucune ville allemande n'a mieux gardé l'empreinte du style rococo. Les *vedute* d'une exactitude documen-



Phot. Lévy fils et C[ie].

Fig. 167. — Daniel Pöppelmann : Le Zwinger (1711-1722), à Dresde.

taire de Bernardo Bellotto, dit Canaletto, permettent de reconstituer l'aspect qu'elle présentait au XVIII[e] siècle.

Auguste le Fort avait été en 1687 à la cour de Louis XIV. Dès son avènement, en 1698, il chargea l'architecte français Raymond Le Plat, son « premier architecte », de transformer dans le goût de Versailles une série de pièces de la vieille Burg électorale.

A l'occasion de la visite du roi de Danemark, en 1709, il eut l'idée de faire élever, sur un terrain compris dans un bastion des fortifications et appelé pour cette raison *Zwinger*, un amphithéâtre en bois avec des tribunes permettant d'assister commodément aux carrousels, tournois et divertissements de toute sorte qui constituaient le programme des fêtes. C'est ce décor provisoire que le génie de Matthäus Daniel Pöppelmann cristallisa en matériaux durables de 1711 à 1722.

L'architecture à la fois pompeuse et légère du Zwinger est bien une architecture de fêtes ; elle n'a rien de commun avec la lourdeur massive

du château royal de Berlin, qui s'élevait à peu près à la même époque. C'est déjà le style rococo qui s'épanouit dans toute sa grâce.

Le palais affecte la forme d'un grand rectangle dont les côtés s'incurvent en hémicycle. Il est bordé de galeries basses à toit plat, servant d'orangeries; des pavillons à un étage, formant tribunes, s'élèvent aux angles et dans les axes du décor : ils sont ornés à profusion de termes, de statues allégoriques, d'écussons. Un des côtés du rectangle, — celui qui s'étend du côté de l'Elbe, — était resté ouvert : on en a conclu, sans preuves, que le Zwinger était destiné à former l'avant-cour d'un nouveau palais royal. Sur cet emplacement s'élève aujourd'hui la *Galerie de peinture*, construite au XIX[e] siècle par Gottfried Semper dans un style classique sévère qui s'harmonise assez mal avec la fantaisie gracieuse des pavillons de Pöppelmann.



Phot. Lévy fils et C[ie].

FIG. 168. — Daniel Pöppelmann : Pavillon du Zwinger, à Dresde.

C'est encore à Pöppelmann, assisté, il est vrai, par les architectes français Zacharie Longuelune (1669-1748) et Jean de Bodt (1670-1745), que revient le mérite d'avoir construit le principal palais de la ville neuve (Neustadt), sur la rive droite de l'Elbe : le *Palais de Hollande* ou *Palais Japonais* (aujourd'hui Bibliothèque), qui, dans la pensée d'Auguste II, devait être le palais de la porcelaine. Son appellation primitive de Palais de Hollande vient de ce qu'au XVII[e] siècle les amateurs de céramique faisaient venir par la Hollande les porcelaines de la Chine et du Japon. Sur le fronton de la façade, des Japonais et des Saxons font hommage au roi des porcelaines de leur pays. Toute la décoration, commandée à la manufacture de Meissen, devait être en porcelaine, depuis le revêtement mural, les meubles, l'orgue, la chaire et l'autel de la chapelle jusqu'aux statues, aux vases et aux caisses d'orangers du jar-

din qui descendait vers l'Elbe. De cette originale fantaisie, rien ne s'est conservé.

A côté du Zwinger et du Palais Japonais, deux églises remarquables : l'église protestante de la ville (Frauenkirche) et l'église catholique de la cour (Hofkirche), témoignent encore à Dresde de la vitalité de l'architecture baroque et rococo.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 169. — Georg Bähr : Église Notre-Dame (Frauenkirche) (1726-1758), à Dresde.

La *Frauenkirche*, qui remplace une vieille église du XIVe siècle que le magistrat fit jeter bas en 1727, est due au maître charpentier Georg Bähr. C'est la tentative la plus heureuse qui ait été faite pour adapter le plan basilical au culte protestant. Une haute coupole toute en pierre, coiffée d'une svelte lanterne ajourée et flanquée à sa base de quatre clochetons, s'évase comme une cloche au-dessus de l'église. L'intérieur, à sept rangs superposés de galeries, concentre et, pour ainsi dire, ramasse les fidèles autour de la chaire. L'ornementation du chœur est malheureusement trop théâtrale et conviendrait mieux à une église jésuite qu'à un temple protestant.

Ce caractère théâtral s'accuse beaucoup plus dans la pimpante *Hofkirche*, construite de 1738 à 1751 par l'architecte italien Gaetano Chiaveri, qui avait travaillé à Pétersbourg à la fin du règne de Pierre le Grand. On y discerne le plus curieux mélange d'influences. La silhouette du vaisseau rappelle nettement la chapelle royale du château de Versailles; au-dessus des attiques couronnés de statues fuse une tour élancée qu'on dirait dessinée par Borromini; elle est coiffée d'une petite coupole bulbeuse, qui est peut-être un souvenir de Russie.

La différence des deux églises rococo de Dresde est caractéristique. Dans l'église protestante de la ville, tout est subordonné à la destination pratique ; dans l'église catholique de la cour, tout est sacrifié à l'effet.

V. — Berlin et Potsdam. — Si l'hégémonie française est au moins aussi accusée dans l'Allemagne protestante que dans l'Allemagne catholique, c'est grâce à la révocation de l'Édit de Nantes. Plusieurs milliers de huguenots français, pourchassés par les dragonnades de Louis XIV, cherchèrent un refuge dans l'Allemagne du Nord.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 170. — Gaetano Chiaveri : Église de la Cour (Hofkirche) (1738-1751), à Dresde.

Parmi ces réfugiés se trouvaient d'excellents architectes. L'un d'eux, Charles-Philippe Dieusart, a exercé moins d'influence par ses constructions que par son grand ouvrage d'architecture : *Theatrum architecturæ civilis*, qui eut jusqu'à trois éditions en Allemagne, de 1682 à 1696. D'autres ont laissé des traces plus palpables de leur activité.

La résidence du landgrave de Hesse fut complètement transformée par une dynastie d'architectes français : la famille du Ry. Paul du Ry, appelé, en 1687, à Cassel, en qualité d'architecte de la ville et de directeur des bâtiments du landgrave, commença les travaux de construction de la Ville Neuve, bâtit l'église française et l'Orangerie (1701-1711), non loin du célèbre *Bain de marbre* (Marmorbad), qu'un autre Français, Pierre Monot, décora en 1720 de charmants bas-reliefs. Son fils Charles construit, en 1751, la Vieille Galerie de tableaux. Son petit-fils, Simon-Louis du Ry, élève le Museum Fredericianum (1769), achève, dans le style rococo, le château de Wilhelmstal et construit le célèbre *Château de Wilhelmshöhe* (1786-

1794), dont les magnifiques jardins en terrasses furent dessinés dans le goût des jardins de la villa d'Este par le Romain Guernieri.

Berlin profita plus qu'aucune autre ville allemande de l'exode des protestants français. Le Grand Électeur (1640-1688) les accueillit à bras ouverts dans sa résidence, qui n'était guère, à la paix de Westphalie, qu'une bourgade malpropre aux maisons de bois. La petite agglomération de Berlin-Kölln s'agrandit de quartiers nouveaux (Friedrichswerder, Dorotheenstadt), tracés sur un plan régulier, à la française. La célèbre promenade « Sous les Tilleuls » relia le château électoral à la forêt giboyeuse du Tiergarten. Devant le château, le « Jardin de plaisir » (Lustgarten) fut dessiné dans le goût de Le Nôtre.

A vrai dire, l'influence hollandaise reste encore prépondérante. Le Grand Électeur avait passé sa jeunesse dans les Pays-Bas et y avait épousé la fille du prince d'Orange. Il fit venir à Berlin toute une colonie d'artistes hollandais, entre autres l'architecte Johann-Arnold Nering, le précurseur le plus remarquable de Schlüter, qui construit, en 1685, la *Porte de Leipzig* (Leipziger Tor), ornée de trophées et de statues d'esclaves enchaînés. La plupart de ses constructions, qui avaient un caractère de simplicité bourgeoise, ont depuis longtemps disparu.

En 1701, l'Électeur de Brandebourg, Frédéric III, devient roi de Prusse sous le nom de Frédéric Ier. C'est sous ce règne fastueux que Berlin, promu du rang de résidence électorale au rang de résidence royale, prend place dans le groupe des villes d'art de l'Allemagne. Dans son désir puéril de rivaliser avec Louis XIV, le nouveau monarque n'épargne rien pour donner plus d'éclat à sa cour et à sa capitale. Berlin lui doit ses deux plus beaux monuments : l'Arsenal et le Château.

Dès lors, l'influence hollandaise cède le pas à l'influence française. L'*Arsenal* (Zeughaus) est une œuvre de caractère essentiellement français. Dans son précieux recueil gravé de 1733 : *Vue des Palais et Maisons de Plaisance de Sa Majesté le Roy de Prusse*, J.-B. Brœbes, élève de Marot, « capitaine ingénieur et architecte de Frédéric Ier », attribue formellement le projet de façade de l'Arsenal à François-Blondel, le célèbre architecte de Louis XIV [1]. La construction fut commencée en 1695, sous la direction de Nering; mais il mourut presque aussitôt, et c'est un Français, Jean de Bodt, protestant émigré, entré en 1700 au service du roi de Prusse, qui donna à l'Arsenal son aspect définitif, en remplaçant l'attique du plan primitif par une balustrade surmontée de trophées et en accentuant la ressemblance de la façade avec la Colonnade du Louvre, de Perrault. Enfin, bien que la décoration plastique soit, en grande partie,

1. La gravure de Brœbes porte cette mention : « Façade de l'Arsenal royal de Berlin, du dessin de M. Blondel ». D'après Gurlitt, Blondel serait venu lui-même à Berlin pour élaborer ce projet.

l'œuvre de Schlüter, c'est le Français Hulot qui fut chargé de sculpter, au-dessus du grand portail, l'effigie du roi Frédéric Ier.

Néanmoins, cette construction massive, terminée en 1706, porte déjà la marque du « style berlinois ». La robustesse de ses lignes, la sobriété de sa décoration lui donnent un caractère de sévérité, d'austérité, qui convient à merveille à sa destination guerrière. N'est-il pas symbolique que la première grande œuvre d'architecture de cet État, essentiellement militaire, ait été non pas un palais, mais un Arsenal?

Le nom de Schlüter (1664-1714), le plus glorieux des artistes berlinois, est indissolublement lié à la construction ou plutôt à la recon-



Phot. Champagne.

Fig. 171. — François Blondel et Jean de Bodt : L'Arsenal (Zeughaus), à Berlin.

struction du *Château royal*. La vieille Burg des margraves, dont il subsiste encore quelques pittoresques vestiges en bordure de la Sprée, ne pouvait, malgré les transformations qu'elle avait déjà subies à la Renaissance, sous la direction de Kaspar Theiss et d'un aventurier italien, le comte Rocco Guerini de Lynar, satisfaire le goût de faste de Frédéric Ier. Il demanda à Schlüter, qui venait d'achever pour le roi de Pologne Jean Sobieski le palais d'été de Willanow (Villa nova), près de Varsovie, un plan complet de reconstruction.

Ce plan grandiose, reproduit dans le recueil de Brœbes, groupait autour d'une *Place Royale*, s'ouvrant sur la Sprée, tout un ensemble de constructions monumentales. Dans l'axe de la place, la Sprée était franchie par le Pont Long (Lange Brücke), orné de la statue équestre du Grand Électeur. Au fond, se dressait la cathédrale (Dom), dont la coupole, flanquée de quatre clochetons, rappelait Saint-Pierre de Rome. La place était encadrée, à gauche, par les Grandes Écuries (Marstall), à

droite, par le Château royal. L'ampleur de ce plan est d'autant plus remarquable que Berlin n'était, à cette époque, qu'une petite ville de vingt mille habitants. Il semble que Schlüter ait pressenti ses grandes destinées.

La Place Royale de Berlin est restée à l'état de projet, et le château lui-même n'a pas l'homogénéité qu'eût souhaitée Schlüter. Néanmoins, il forme, malgré quelques disparates, un bloc architectural d'une puissante majesté. Les deux façades sont très adroitement différenciées. La façade principale, qui donne sur la place du Château, du côté du vieux Berlin, est d'une simplicité grandiose : un rez-de-chaussée massif forme soubassement ; deux groupes de quatre colonnes corinthiennes soulignent l'emplacement des portails. La façade qui donne sur le Lustgarten, le jardin de plaisance, est, comme il convient, moins sévère : les colonnades sont remplacées par des caryatides qui supportent les balcons.

La partie la plus remarquable de l'édifice est la grande cour intérieure encadrée de deux rangées d'arcades. Les colonnes et les pilastres géminés, dont l'alternance est favorable aux jeux de l'ombre et de la lumière, font valoir la simplicité toute unie de l'étage supérieur couronné par une balustrade.

Qu'il y ait, dans cette conception, des souvenirs italiens et français, ce n'est pas douteux. Le système de la façade procède du Palazzo Madama ; l'ordonnance de la cour doit beaucoup au Louvre de Bernini et de Perrault. Néanmoins, Schlüter a fait, en amalgamant ces réminiscences, œuvre personnelle. Sa virtuosité éclate surtout dans la décoration intérieure, pompeuse, sans surcharge. Les groupes en stuc des *Quatre Parties du Monde*, qui décorent les portes de la *Salle des Chevaliers*, font honneur aux ressources d'un talent aussi bien doué pour la sculpture que pour l'architecture.

Malheureusement, Schlüter ne put mener son œuvre jusqu'au bout. Le scandale de la Tour de la Monnaie, sorte de château d'eau et de beffroi, dont il avait insuffisamment étudié les fondations et qui, malgré tous les travaux de consolidation, dut être finalement rasée pour éviter une catastrophe, fut habilement exploité par ses rivaux. Il dut résigner, en 1706, la direction des travaux du château. Brisé par cette disgrâce, il continua cependant à produire, et la Loge maçonnique Royal York, sa dernière œuvre à Berlin (1712), simple « maison des champs », bâtie pour le ministre d'État von Kameke [1], témoigne de la souplesse d'un talent qui passe sans effort de la pompe du baroque à la grâce du rococo.

Plus tard, à la mort de Frédéric I[er], ne trouvant plus de travail à Berlin, il accepta les offres du tsar Pierre le Grand, qui le pressait de

1. Cette « maison de campagne » de la Dorotheenstrasse est depuis longtemps englobée dans la ville et étouffée entre de hautes maisons de rapport.

venir à Pétersbourg; c'est là qu'il mourut, en 1714, quelques mois à peine après son arrivée.

La construction du château fut continuée par un Suédois d'origine allemande : Joh. Friedrich Eosander (1670-1729), surnommé Göthe, parce qu'il était né en Gothie. Il prolongea les deux façades, au détriment des proportions très judicieusement calculées par Schlüter, afin d'obtenir de longues enfilades de pièces à l'instar de Versailles. Son œuvre propre est la pompeuse façade occidentale, dont le grand portail, en forme d'arc de triomphe, est imité de l'Arc de Septime Sévère. L'effet de cette façade a été complètement modifié au XIXe siècle par l'architecte Stüler, qui,



Phot. Lévy fils et Cie

FIG. 172. — Andreas Schlüter : Le Château royal, à Berlin.

en 1845, dressa, au-dessus du portail d'Eosander, une chapelle octogone, dont la coupole domine la masse du palais.

Le roi-sergent Frédéric-Guillaume Ier (1713-1740), aussi parcimonieux que son père était prodigue, supprima radicalement toutes les dépenses somptuaires. Il transforma le Lustgarten en champ de manœuvre et congédia tous les architectes du règne précédent : Schlüter, Eosander, Jean de Bodt, qui furent obligés, l'un après l'autre, de quitter le service de la Prusse.

Cependant, Berlin lui doit trois places régulières : le Quarré (Pariser Platz), l'Octogone (Leipziger Platz) et le Rond-point (Belle-Alliance Platz), qui s'ouvrent au débouché des trois principales artères de la ville : les Tilleuls, la Leipziger Strasse et la Friedrichstrasse. La plupart des églises, construites économiquement en bois, n'ont pas survécu, sauf le charmant clocher, très effilé, de l'église paroissiale, qui a peut-être été conçu par Jean de Bodt. Les deux églises à coupole de la Mauerstrasse :

l'église Bohémienne et l'église de la Trinité, simples salles de prêche qui remplacent la nef catholique, sont intéressantes comme types d'église protestante sur plan circulaire.

Frédéric le Grand (1740-1786), qui avait hérité des goûts de son grand-père Frédéric Ier, était tout acquis à l'art français. L'artiste qui sut le mieux réaliser ses idées est Georg Wenzel von Knobelsdorff (1699-1753), dilettante très bien doué qui, avant de devenir architecte, avait été d'abord officier, puis élève du peintre Pesne. Frédéric, qui l'avait déjà employé, avant son avènement, à son petit château de Rheinsberg, décida, une fois roi, de lui faire faire un voyage d'études à Paris, et, à son retour, en 1745, il le chargea de construire l'*Opéra* de Berlin : temple dédié à Apollon et aux Muses, dont la sobre façade est ornée d'un péristyle de six colonnes corinthiennes. Cet édifice, malheureusement très adultéré par des remaniements, devait, dans l'esprit de Knobelsdorff, faire partie d'un grand décor architectural, le *Forum Fredericianum*, qui, groupant en face de l'Opéra les deux Académies des Beaux-Arts et des Sciences, aurait été le centre artistique et intellectuel de Berlin. Le Forum de Frédéric-le-Grand, conçu par Knobelsdorff, n'eut pas un sort plus heureux que la Place Royale de Frédéric Ier, rêvée par Schlüter.

Les autres constructions du Berlin de Frédéric II sont d'un intérêt moindre. Le Hollandais J. Boumann (1706-1776) reproduit le schéma des hôtels parisiens : un corps de logis en retrait, dont les deux ailes encadrent une cour d'honneur, dans le *Palais du prince Henri*, sous les Tilleuls, affecté depuis 1810 à l'Université. Le Geay construit, d'après un dessin du roi, l'*Église catholique Sainte-Hedwige* (1747) ; édifice circulaire à coupole surbaissée, analogue aux deux églises protestantes de la Mauerstrasse, mais de dimensions plus imposantes, avec un portique imité du Panthéon de Rome. Enfin, Gontard (1731-1791), originaire de Mannheim, mais formé à Paris, coiffe, en 1780, les deux chétives églises du Gendarmenmarkt [1], élevées sous Frédéric Ier par les réfugiés français Cayart et Quesnays, de deux coupoles monumentales : pur décor de théâtre, qui rappelle les églises jumelles de la Piazza del Popolo à Rome. Ces deux coupoles de galbe élancé, qui s'élèvent sur des tambours ornés de colonnes corinthiennes, font de la place qu'elles dominent le centre monumental du quartier de la Friedrichstadt.

Mais la grâce du « rococo » répugnait au tempérament pratique et utilitaire des Berlinois. Aussi n'est-ce pas à Berlin, mais à Potsdam, ville sans traditions, née d'un caprice royal, que le style rococo, importé de France, s'épanouit avec le plus d'éclat. Ce Versailles brandebourgeois est un des endroits du monde où l'on respire le mieux l'atmosphère du

1. C'est sur cette place que se trouvaient autrefois les écuries du régiment des Gens d'armes : de là son nom.

XVIII[e] siècle. Tout y parle de Frédéric le Grand, dont ce fut la résidence favorite.

Il commença par y faire reconstruire, sur les plans de Knobelsdorff, le *Château de la ville* (Stadtschloss), qui datait du Grand Électeur et que Jean de Bodt avait déjà remanié en 1701 en fermant la cour d'un portique circulaire, percé d'un charmant portail. La décoration intérieure est remarquable. La salle dite des bronzes est le chef-d'œuvre de deux ornemanistes suisses, formés à l'école de l'art français : Melchior Kambly et Jean-Auguste Nahl, qui s'était fait la main à Strasbourg, en collabo-



Phot. Levy fils et C[ie].

FIG. 175. — G. W. von Knobelsdorff : Sans-Souci.

rant, d'après les dessins de Robert de Cotte, aux travaux du palais Rohan. Le décor de cette pièce, du style Louis XV le plus pur, est formé d'ornements en cuivre doré, qui courent, comme une légère broderie de métal, sur la blancheur des lambris dont ils sertissent les contours et soulignent les harmonieuses proportions.

Un peu à l'écart de la ville, au sommet de terrasses qu'il se plut à orner de statues des Adam et de Pigalle, Frédéric II voulut se ménager une retraite plus intime. Le pavillon de *Sans-Souci*, qu'il fit construire par Knobelsdorff d'après ses propres esquisses [1], est une réplique originale du Grand Trianon. La façade est décorée d'Hermès supportant la corniche. Au centre est la salle elliptique à coupole, où le grand Frédéric

1. Le plan du pavillon et des terrasses d'après une esquisse du roi est conservé au Musée Hohenzollern de Berlin.

tenait sa « Table Ronde ». La bibliothèque, avec ses lambris en bois de cèdre, est une des plus charmantes créations du style rococo.

Le *Nouveau Palais* fut élevé plus tard, par bravade, au lendemain de la guerre de Sept ans, de 1765 à 1766, pour prouver que cet effort ruineux n'avait pas épuisé les ressources du trésor. Le décor est beaucoup moins soigné qu'au Stadtschloss et à Sans-Souci. Les communs, d'aspect monumental, qui comportent deux bâtiments à coupole, reliés par une colonnade demi-circulaire, ont été construits par Gontard (1765-1769), d'après un projet de Le Geay.

Ces trois palais, qui constituent un ensemble inattendu au milieu de la sablière de Brandebourg, témoignent éloquemment de l'expansion du goût français au XVIIIe siècle.

Avec Langhans, qui construit, au bout de la perspective des Tilleuls, la *Porte de Brandebourg*, commence, dans l'histoire de l'architecture berlinoise, une période nouvelle : c'est le début du classicisme qui va s'affirmer au XIXe siècle dans l'œuvre de Schinkel.

En somme, quel que soit le talent de certains architectes allemands de cette époque, si l'on dressait le bilan de la production artistique, en commençant par déduire les noms et les œuvres qui appartiennent à l'*architecture italienne* et à l'*architecture française*, on serait surpris du peu qui reste à l'actif de l'architecture allemande proprement dite. L'apparente fécondité du baroque et du rococo allemands tient à ce que les historiens d'outre-Rhin confondent systématiquement l'architecture *allemande* avec l'architecture *en Allemagne*.

SCULPTURE

L'histoire de la sculpture allemande au XVIIe et au XVIIIe siècle est d'une pauvreté qui contraste avec le magnifique épanouissement de l'architecture.

La plastique de cette époque est d'ailleurs nettement subordonnée à l'architecture. Elle offre presque partout un caractère *décoratif*, et c'est pourquoi elle perd tant à être détachée des ensembles : palais, églises ou jardins, pour lesquels elle a été conçue.

La « petite sculpture » présente un intérêt beaucoup plus grand que la statuaire monumentale. C'est dans la sculpture en ivoire et en porcelaine que l'idéal baroque et rococo s'est peut-être exprimé de la façon la plus vivante. Mais les figurines et les groupes en porcelaine de Meissen, les biscuits des manufactures de Nymphenburg, de Vienne et de Berlin relèvent de l'art décoratif.

L'évolution de la sculpture passe exactement par les mêmes phases

que les autres arts plastiques : prédominance de l'influence italienne après la Renaissance, triomphe graduel de l'art français au XVIII[e] siècle. Nous avons déjà vu l'italianisme apparaître dans les dernières œuvres de Peter Vischer[1], s'exagérer chez les *petits maîtres* de Nuremberg. A la fin du XVI[e] siècle, les décorateurs et les stucateurs italiens envahissent l'Autriche et l'Allemagne du Sud. A défaut d'Italiens authentiques, on trouve dans toutes les cours allemandes des Néerlandais italianisés. Pieter de Witte (Pietro Candido) est surintendant des Beaux-Arts à Munich; Alexander Colins sculpte le mausolée de l'empereur Maximilien dans l'église des Franciscains d'Innsbrück et décore la façade d'une des ailes du château de Heidelberg; Adriaen de Vries, sculpteur favori de l'empereur Rodolphe II à Prague, modèle les fontaines d'Augsbourg. A Berlin, Artus Quellyn sculpte pour la Marienkirche le tombeau du feld-maréchal comte Sparre (1663).

L'influence de ces Italiens ou de ces Romanistes néerlandais persiste longtemps dans l'Allemagne du Sud. Mais dans le Nord l'influence française, déjà très apparente dans l'œuvre de Schlüter, triomphe à Berlin, qui devient au XVIII[e] siècle le centre le plus important de la sculpture allemande.

I. — Allemagne du Sud et Autriche. — Dans toute cette vaste région, à Vienne comme à Munich, à Wurzbourg comme à Dresde, la sculpture présente les mêmes caractères : c'est le goût des décorateurs italiens qui prédomine, c'est-à-dire trop souvent une habileté superficielle et la recherche de l'effet à tout prix.

La tradition des grandes fontaines décoratives d'Augsbourg survit dans la belle *Fontaine de Neptune* (1652), de Christophe Richter, qui était destinée à orner la place du Marché de Nuremberg. Vendue au tsar Paul I[er] en 1799, elle orne aujourd'hui le parc de Peterhof.

Les exemples les plus typiques de cet art contourné et tarabiscoté sont la colossale *Fontaine* (1664-1680), de style berninesque, qu'Antonio Dario élève devant la cathédrale de Salzbourg, ou la *Colonne de la Peste* (1687-1695), œuvre de Burnacini : véritable pièce montée sortie de l'imagination d'un décorateur de théâtre, qui se dresse à Vienne sur le Graben.

Le principal représentant de cette sculpture baroque italo-allemande est Balthasar Permoser (1650-1732), qui travailla quatorze ans à Florence, à l'école de Pietro da Cortona, avant de se fixer à Dresde, où il prit une part importante à la décoration du Zwinger et sculpta la chaire de l'église

1. Notamment dans les bas-reliefs en bronze de la grille Fugger, identifiés en 1921 par M. Buttin au château de Montrottier, en Savoie. Cf. L. Réau, Un chef-d'œuvre de la Renaissance allemande en Savoie : les bas-reliefs du château de Montrottier, *Gaz. B.-A.*, 1921.

catholique de la cour. Ses œuvres les plus connues sont l'*Apothéose du roi de Pologne Auguste le Fort* et l'*Apothéose du prince Eugène* au Belvédère de Vienne (1721).

A Vienne, Georg-Raphaël Donner (1695-1741) réagit contre les contorsions du baroque. Par l'intermédiaire de son maître Giovanni Giuliani, il subit l'influence du baroque vénitien, très apparente dans la décoration du château Mirabell, à Salzbourg, dont la grâce est un peu affectée (1726). Il passa les années les plus fécondes de sa vie à Bratislava (Presbourg),



Phot. Wolfrum

FIG. 174. — Donner : Fontaine du Marché Neuf, à Vienne.

au service du prince primat Emerich Esterhazy (1728-1739). C'est là qu'il créa pour la cathédrale Saint-Martin, l'ancienne église du couronnement, ses œuvres capitales : le beau groupe en plomb de *Saint Martin à cheval*, en costume hongrois, partageant son manteau (1734), et la *Statue orante du prince primat*, agenouillé devant un crucifix. C'est là également qu'il exécuta en grande partie les figures en plomb de la célèbre *Fontaine du Marché Neuf* de Vienne (1739). Quatre divinités fluviales, symbolisant les quatre fleuves principaux de la Basse-Autriche, sont groupées autour d'un bassin au centre duquel trône sur un piédestal la figure de la Sagesse. L'ensemble, sans avoir rien de puissant, est de proportions très heureuses ; les figures sveltes, très élancées, rappellent le canon de l'école de Fontainebleau.

L'école de Munich n'est guère qu'une dépendance de l'école vien-

noise : elle n'offre aucune particularité locale. Le chef de ce groupe, Straub, qui vécut à Munich de 1734 à 1784, forma trois élèves remarquables : Ignaz Günther, qui évoque à merveille la grâce coquette et maniérée du rococo; Boos, qui a sculpté d'expressifs médaillons, et surtout Franz Xaver Messerschmidt, artiste étrange, déséquilibré, mais parfois génial, qui, après son apprentissage à Munich, émigra à Vienne, puis à Presbourg, où il mourut fou. Féru de la doctrine du magnétisme animal, prêchée par le médecin viennois Mesmer, il étudia dans soixante-dix bustes grandeur nature, d'une étonnante intensité d'expression, l'action des mouvements de l'âme sur les muscles de la face.



Phot Gundermann

FIG. 175. — Saint Jean-Baptiste. décor de façade. à Wurzbourg.

La sculpture de jardins a été très en faveur à cette époque. Pieter van Verschaffelt (1710-1793), Gantois formé à Paris et à Rome, décore le parc de Schwetzingen, près de Mannheim; Friedr. Wilh. Baier (1729-1797) travaille pour le château de Schönbrunn. Enfin Joh. Peter Wagner (1759-1809) peuple les jardins de Wurzbourg, ainsi que le parc voisin de Veitshöchheim, où les princes-évêques de Wurzbourg possédaient un petit château d'été, d'innombrables groupes d'enfants : danseurs et ramoneurs, joueurs de vielle et montreurs de souris savantes. Si toutes ces statues sont d'une anatomie douteuse et d'une exécution médiocre, elles témoignent d'un sens remarquable de l'effet et du pittoresque, et elles ont le grand mérite de s'harmoniser à merveille avec leur entourage. A la sculpture de jardins le siècle suivant préférera les statues de musées.

II. — BERLIN. — C'est à la Prusse, le premier État qui se releva des désastres de la guerre de Trente ans, qu'il était réservé de posséder le seul grand sculpteur allemand de cette époque : Andreas Schlüter.

Ses origines sont très contestées. Gurlitt le fait naître à Hambourg en 1664 d'une famille originaire des Pays-Bas, dont le nom apparaît par-

fois sous la forme hollandaise Sluyter[1]. Il est plus vraisemblable qu'il naquit à Danzig en 1640. Ainsi s'expliquerait qu'il soit entré en 1684 au service du roi de Pologne Jean Sobieski. Quoi qu'il en soit, si la destinée le fit débuter à Varsovie et mourir à Pétersbourg, c'est à Berlin, sous le règne de l'Électeur de Brandebourg Frédéric III, devenu roi de Prusse sous le nom de Frédéric I[er], que s'écoula la majeure partie de sa vie.

Sa première œuvre berlinoise : la statue en bronze de l'*Électeur Frédéric III* (1697), était destinée primitivement à couronner un arc de triomphe. Pendant longtemps elle orna la cour de l'Arsenal : elle se dresse aujourd'hui devant le château royal de Königsberg. Dans cette statue pédestre apparaissent encore quelques traces du style néerlandais de Duquesnoy et d'Artus Quellyn, qui dominait au XVII[e] siècle dans l'Allemagne du Nord. Mais ses deux œuvres capitales : la décoration plastique de l'Arsenal et la *Statue équestre du Grand Électeur*, décèlent nettement les progrès de l'influence française.



Fig. 176. — A. Schlüter : Masque de guerrier mourant. Arsenal, Berlin.

Les *masques de guerriers mourants*, d'un naturalisme si pathétique, qui évoquent dans la cour de l'Arsenal toutes les horreurs de la guerre par opposition avec les trophées de la façade, qui célèbrent toutes les ivresses de la victoire, nous donnent à penser que Schlüter connaissait l'œuvre de Puget qui s'était déjà efforcé avant lui de rendre les multiples expressions de la douleur et de l'effroi, de la haine et de l'agonie.

Si les mascarons de l'Arsenal rappellent la « furia » du fougueux sculpteur marseillais, c'est à la statue équestre de Louis XIV, par Girardon, élevée en 1699 sur la place Vendôme et détruite en 1792 par le fanatisme révolutionnaire, que fait penser le *Monument équestre du Grand Électeur*, qui se dresse sur le Pont Long (Lange Brücke), à quelques pas du Château royal. L'analogie des deux œuvres est frappante : la silhouette et l'allure du cheval, l'attitude impérieuse du cavalier et son costume hybride de César en perruque, tant de concordances et si précises ne peuvent être l'effet d'une rencontre fortuite. Il est vrai que la maquette du monument de Berlin était terminée en 1698 et que la statue de Girar-

1. C'est le même nom que celui du célèbre sculpteur bourguignon Claus Sluter, qui était originaire de Hollande.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 177. — A. Schlüter : Statue équestre du Grand Électeur, a Berlin.

don ne fut inaugurée qu'en 1699. Mais les relations artistiques étaient si étroites à cette époque entre Paris et Berlin que Schlüter a très bien pu connaître le projet de son confrère parisien et se l'approprier.

Le socle du monument, alourdi de pompeuses volutes, est cantonné de quatre figures d'esclaves enchaînés qui symbolisent les victoires du Grand Électeur : leur agitation impuissante fait ressortir le calme majestueux du cavalier. Gurlitt prétend que ces esclaves qui complètent si heureusement le monument n'avaient pas été prévus par Schlüter et qu'ils ont été ajoutés après coup. Mais Seidel a prouvé que dès 1702, c'est-à-dire un an avant l'inauguration, on songeait déjà à fondre ces statues. Ce motif des esclaves enchaînés, qui apparaît en Italie dès le XVI[e] siècle, par exemple dans le monument de Ferdinand I[er] de Médicis, élevé à Livourne par Pietro Tacca, avait été importé en France par Marie de Médicis qui adopta cette ordonnance pour la statue équestre qu'elle dédia à Henri IV sur le Pont-Neuf. Que la statue de Henri IV ait servi de modèle à la statue du Grand Électeur, qui se dresse également sur un pont, c'est possible, mais Schlüter pouvait s'inspirer d'un exemple beaucoup plus récent. La statue pédestre de Louis XIV, que le sculpteur Martin Desjardins avait élevée en 1686 sur la place des Victoires, était en effet cantonnée de quatre esclaves de bronze, assis et enchaînés, représentant les nations dont la France avait triomphé sous son règne.

Telles sont les sources purement françaises de la statue du Grand Électeur, qui nous apparaît en définitive non comme un dérivé de la statue de Marc-Aurèle ou des monuments des Farnèse à Plaisance, mais comme un amalgame de deux statues de Louis XIV : la statue équestre de la place Vendôme et la statue pédestre de la place des Victoires. La disparition de ces modèles a seule permis aux historiens allemands de croire — ou de laisser croire — que ce monument, chef-d'œuvre de la sculpture allemande du style baroque, était une œuvre originale, comparable au *Colleone* de Verrocchio ou au *Pierre le Grand* de Falconet. C'est en réalité un reflet de l'art français[1].

Sous le règne de Frédéric le Grand, l'influence française allait devenir toute-puissante. Les bâtiments et les jardins de Potsdam réclamaient une décoration plastique. C'est aux sculpteurs français, dont la renommée était alors universelle, que Frédéric la demanda.

La liste des travaux de sculpture exécutés à Paris pour le roi de Prusse a été dressée par Seidel. On y relève un *Mars* et une *Vénus* de Coustou, exposés au Salon de 1769, une statue en marbre d'*Apollon*, par J.-B. Lemoyne, une *Diane* de Vassé, des copies de statues antiques du Capitole, par Bouchardon, du *Mars Ludovisi*, par Lambert-Sigisbert Adam :

1. La fonte de la statue, admirée comme un tour de force par les contemporains, est due à Jacobi, qui s'était formé à Paris, à l'école de Keller.

toutes destinées à Sans-Souci. Louis XV lui fit présent de quatre magnifiques statues en marbre : la *Chasse* et la *Pêche* d'Adam, *Mercure* et *Vénus* de Pigalle. Houdon, qui entretenait des relations étroites avec d'autres princes allemands : le prince Henri de Prusse, le duc Ernest-Louis de Saxe-Gotha, le duc Frédéric de Mecklembourg, et dont les œuvres peuplaient les résidences de Rheinsberg, de Gotha, de Schwerin, lui envoya en 1781 un buste de *Voltaire* destiné à l'Académie des Sciences de Berlin.

Non content d'acquérir les œuvres de nos sculpteurs, Frédéric II s'efforça de les attirer eux-mêmes à Berlin pour diriger l'atelier de sculpture royal et collaborer sur place à la décoration de Sans-Souci. Il aurait désiré prendre à son service le second des frères Adam, Nicolas-Sébastien. C'est François-Gaspard qui partit à sa place en 1748. Ses meilleures œuvres sont : l'*Uranie*, de la salle de marbre de Sans-Souci ; le *Feu* et la *Terre*, qu'il sculpta en pendant à la *Chasse* et à la *Pêche*, de son frère Lambert-Sigisbert Adam, qu'on avait rebaptisées l'*Air* et l'*Eau*. En partant, il laissait inachevées les statues du feld-maréchal comte Schwerin et du général de Winterfeld.



Phot. Van der Smissen.

Fig. 178. — Tassaert : L'Amitié brûlant les flèches de l'Amour. (Château de Sans-Souci.)

Le titre de « premier sculpteur de S. M. le roi de Prusse » échut en 1764 à son neveu, Sigisbert-François Michel, frère de Claude Michel, plus connu sous le nom de Clodion. Il était mieux doué pour la petite sculpture que pour la sculpture monumentale et se plaisait à modeler de petits groupes en « terre de Saxe ».

Mécontent de sa paresse, Frédéric II le remplaça en 1774 par Jean-Pierre-Antoine Tassaert, Anversois de naissance, mais tout Français par l'éducation, qui lui était recommandé par d'Alembert. Plus tenace que ses prédécesseurs, Tassaert resta treize ans à Berlin jusqu'à sa mort en 1788.

Dans ses statues du *Général von Seidlitz* et du *Feld-maréchal Keith*, transportées à l'école des Cadets de Gross-Lichterfelde, près de Berlin, il osa, le premier, donner à des généraux prussiens, au lieu du costume pseudo-romain, des uniformes du temps de Frédéric.

Mais son principal titre de gloire est la formation de Joh. Gottfried Schadow (1764-1850) qui est après Schlüter le plus grand sculpteur de l'école berlinoise et dont l'art, où la grâce du rococo tempère la sévérité du classicisme, serait inexplicable sans cette tradition française créée dans l'atelier royal de Berlin par les trois *premiers sculpteurs* de Frédéric II : Adam, Michel et Tassaert.

PEINTURE

Si la sculpture allemande du XVIIe et du XVIIIe siècle manque d'originalité et d'éclat, la peinture est peut-être encore plus pauvre en grands noms et en grandes œuvres. L'*Exposition Centennale de l'art baroque et rococo*, organisée à Darmstadt en 1914, tout en permettant d'apporter quelques retouches, n'a pas réussi à provoquer la revision de ce jugement.

A quoi tient cette éclipse de la peinture allemande, après l'époque glorieuse de Dürer, de Grünewald et d'Holbein? Les circonstances politiques et économiques y sont pour beaucoup. L'Allemagne dépeuplée, ruinée par la guerre de Trente ans, n'offrait plus aux artistes de gagne-pain. Ils émigrent en masse. Les uns vont en Italie, comme Adam Elsheimer (Adamo Tedesco), l'ancêtre de la colonie des Allemands de Rome, le Munichois Carl Loth, surnommé Carlotto, et Jean Lys d'Oldenbourg, qui s'établissent à Venise, Philipp Peter Roos, plus connu sous le nom de Rosa de Tivoli. D'autres émigrent en Hollande, comme Govaert Flinck de Clèves, Ludolf Backuysen d'Emden, Johann Lingelbach de Francfort, Caspar Netscher de Heidelberg. Le peintre Heinsius, le graveur Wille s'établissent à Paris. Quelques-uns poussent même jusqu'à Londres, comme le Westphalien Peter van der Faes (sir Peter Lely), le Lubeckois Gottfried Kneller et John Zoffany de Ratisbonne, qui continuent à la cour d'Angleterre la tradition d'Holbein. Les Hambourgeois Ehrenstrahl et David von Krafft passent en Suède. Tannauer, les frères Grooth, plus tard les Lampi se laissent attirer par la Russie. La petite cohorte des peintres allemands est décimée par cet exode.

Ceux qui restent ne sont guère moins déracinés que ceux qui s'en vont. Ce sont presque tous de médiocres imitateurs des portraitistes hollandais, des décorateurs italiens ou des peintres de fêtes galantes de l'école française : pâles reflets de Rembrandt, de Tiepolo et de Watteau. Lorsqu'à la fin du XVIIIe siècle, sous l'action des théories de Winckelmann, la peinture allemande s'efforce de rejeter ces influences étrangères, c'est pour s'asservir à une antiquité mal comprise qui la stérilise au lieu de la féconder.

I. — Le courant hollandais. — Rien de plus naturel que la prédominance de l'école hollandaise dans l'Allemagne du xvii[e] siècle. D'étroites affinités de race, de langue et de religion rapprochaient les Allemands du Nord des Néerlandais. Dès le xv[e] siècle, les peintres de Cologne, de Westphalie et de Hambourg avaient subi l'ascendant de la grande école de peinture des Pays-Bas. Nous avons vu que Roger de la Pasture en particulier avait été le maître ou l'inspirateur non seulement de Martin Schongauer, mais de la plupart des Primitifs rhénans ou souabes.

Le magnifique épanouissement de la peinture flamande et hollandaise au xvii[e] siècle ne pouvait que renforcer cette attraction séculaire. C'est la Hollande, délivrée du joug espagnol, qui reprend l'héritage de Dürer, de Grünewald et d'Holbein et qui crée l'art bourgeois et protestant auquel aspirait l'Allemagne de la Réforme. Toute la peinture allemande du xvi[e] siècle aboutit à Rembrandt, le maître germanique par excellence, et c'est de Rembrandt ou de ses satellites que dérive à son tour toute la peinture allemande du xvii[e] siècle.

Les centres les plus importants de cette peinture germano-hollandaise sont Francfort, Hambourg et Danzig, villes de riche bourgeoisie, que la guerre de Trente ans avait relativement épargnées.

FRANCFORT. — Francfortois transplanté à Rome, Adam Elsheimer nous intéresse surtout comme trait d'union entre Grünewald et Rembrandt, entre l'école allemande du xvi[e] siècle et l'école hollandaise du xvii[e] siècle. Ses menus paysages arcadiens, étoffés de figures bibliques ou mythologiques, valent surtout par l'art avec lequel il ménage la lumière qu'il concentre sur les objets principaux du tableau en laissant le reste noyé dans une ombre plus ou moins transparente. Ce nouveau principe du clair-obscur frappa vivement ses adeptes hollandais, parmi lesquels se trouvaient les deux maîtres de Rembrandt : Jacob van Swanenburgh et Pieter Lastman. A ce titre, bien qu'il n'ait jamais été en Hollande, il mérite une place parmi les précurseurs de Rembrandt.

Son compatriote Joachim von Sandrart (1606-1688) est plus connu comme historiographe que comme peintre. Il est l'auteur de la *Teutsche Academie*, qui fait pendant aux *Vite* de Vasari et au *Schilderboeck* de Karel van Mander. L'édition originale en allemand parut à Nuremberg en 1675; quelques années plus tard, en 1683, il en fit faire une traduction latine sous le titre d'*Academia Nobilissimæ Artis Pictoriæ*. L'ouvrage s'adresse moins aux érudits qu'aux amateurs (curiose Herrn). Toute la partie consacrée à l'esthétique générale et aux écoles de peinture étrangères est une compilation sans valeur. Ce qu'il dit des artistes allemands et notamment de Grünewald est plus intéressant, encore que les inexactitudes y abondent. C'est une source indispensable à consulter, mais qu'il faut contrôler de très près.

Sandrart se considérait comme le plus grand artiste de son temps et se laissait volontiers décerner le titre de « teutscher Apelles ». A défaut d'un grand talent, il a le mérite d'être très représentatif. Sa vie d'éclectique nomade le mit en rapport avec des peintres de tous pays. Il fit son apprentissage à Utrecht dans l'atelier de Gérard van Honthorst. En 1628 il se rend à Venise pour étudier « die Venediger Mahlerey » ; de là il passe à Bologne et à Rome où il resta six ans (1629-1635). Le marquis Giustiniani lui fit graver les tableaux de sa galerie (Galleria Giustiniana) et le pape Urbain VIII lui commanda son portrait. Il fit des études en plein air dans la campagne de Rome avec Claude Lorrain qui, s'il fallait croire ses hâbleries, ne serait devenu un si grand paysagiste qu'en lui empruntant sa manière de peindre directement d'après nature. Il revint à Francfort en 1635 ; mais, chassé par la peste, il alla s'établir à Amsterdam (1638-1645). La fin de sa vie s'écoula à Augsbourg et à Nuremberg, où il mourut en 1688.

Cavalier accompli, très fier de son « höflisches Comportement », il reproche à Rembrandt de déroger en s'acoquinant avec la canaille. Il considère que c'est un malheur pour un artiste de n'avoir pas vu l'Italie et de ne pas s'être formé dans les Académies où l'on apprend à dessiner « sans fautes ». Les sujets qu'il recommande sont les allégories, les « grosse Historien ». Pour cela il est indispensable au peintre de connaître la mythologie qu'il étudiera dans les *Métamorphoses* d'Ovide, « la Bible des peintres ».

Ses œuvres sont en conformité avec cette doctrine académique. Bien que protestant, il a peint quelques tableaux religieux pour des églises catholiques, comme la *Sainte Famille* du Musée de Rennes ; mais il se complaît surtout dans l'allégorie : son cycle des *Mois* plut à l'Électeur Maximilien de Bavière, qui en décora la salle à manger de son château de Schleissheim[1]. Il a peint aussi dans la manière hollandaise des portraits collectifs et des tableaux de corporation. Le Rijksmuseum possède son grand tableau de la *Compagnie (doelen) du capitaine Bicker van Swieten*, peint en 1638 à l'occasion de la réception solennelle de Marie de Médicis par la ville d'Amsterdam. En 1650 il eut l'occasion de commémorer un autre événement historique dans un tableau, malheureusement très dégradé, qui orne la grande salle du conseil de l'Hôtel de Ville de Nuremberg : c'est le *Banquet des Ambassadeurs*, donné à Nuremberg en 1649, en l'honneur de la paix de Westphalie, par le comte palatin Charles-Gustave qui devint plus tard roi de Suède sous le nom de Karl X Gustaf[2].

Les autres peintres francfortois ne méritent qu'une brève mention :

1. Des répliques de ce cycle sont dans la collection Bonde à Eriksberg, en Suède.
2. Le portrait équestre de ce prince par Sandrart est en Suède, au château de Skokloster.

Matthæus Merian le jeune (1621-1687), élève de Sandrart, fils du célèbre topographe et graveur d'origine bâloise, fit pour le connétable comte Karl Gustaf Wrangel de nombreux portraits qui sont conservés au château de Skokloster en Suède. Le peintre animalier Johann Heinrich Roos (1651-1685), qui subit à Amsterdam l'influence de N. Berchem et de J.-B. Weenix, le peintre de fleurs Abraham Mignon (1640-1679), qui fut à Utrecht l'élève de Jan Davidsz de Heem, ne sont que des épigones de l'école hollandaise.

Dans le groupe des petits maîtres francfortois contemporains du jeune Gœthe : Seekatz, Trautman, Schütz, on observe un curieux mélange d'influence hollandaise et de goût français. Le comte Thoranc, qui, pendant l'occupation française de Francfort (1759-1763), était logé dans la maison de Gœthe, commanda à ces peintres toute une décoration de salon, dont les panneaux, destinés à Grasse en Provence, ont été rapatriés en 1907 par le Gœthe-Museum.

HAMBOURG. — Les peintres de Hambourg constituent un groupe presque aussi important que les Francfortois. A l'abri de ses remparts, la vieille ville hanséatique avait échappé aux ravages de la guerre de Trente ans. Située dans le voisinage immédiat des Pays-Bas, elle était encore plus exposée que Francfort à l'influence de l'école néerlandaise.

Après David Kindt (1580-1652), dont la Kunsthalle de Hambourg possède un remarquable *autoportrait* (1604), et Jurian Jacobsen, qui fut à Anvers l'élève de Frans Snyders, le maître hambourgeois le plus séduisant de la seconde moitié du XVIIe siècle est Mathias Scheits (vers 1630-1700), élève de Wouwerman, qui s'est essayé dans les genres les plus variés : portrait, tableaux bibliques, batailles, paysanneries. Ses scènes de la vie de société font pressentir Watteau et les peintres de fêtes galantes.

Au XVIIIe siècle, Balthasar Denner (1685-1749) acquit ou plutôt usurpa une réputation européenne par ses têtes d'étude d'une facture lisse et porcelainée, où les cheveux, les rides, les poils et les pores de l'épiderme sont détaillés avec une application puérile. Il applique au visage humain la technique des peintres de nature morte hollandais. Son élève Dominicus von der Smissen est un portraitiste plus pénétrant.

A la fin du siècle, trois membres de la famille des Tischbein, originaires de Cassel, séjournèrent plus ou moins longtemps à Hambourg. Johann Heinrich le Vieux (1722-1789) a peint pour Hambourg le retable de l'église Saint-Michel, brûlé en 1906.

DANZIG. — Danzig est au XVIIe siècle un des postes avancés de l'art hollandais dans les pays de la Baltique : de là il rayonne en Pologne et en Silésie. Les meilleurs peintres de ces Marches orientales sont, à Danzig, Daniel Schultz (1620-1686), qui avait décoré à Paris une chapelle

de Saint-Germain-des-Prés, et dont les œuvres les plus connues sont le grand *Portrait de famille* de Tsarskoe-Selo et le portrait du *Roi de Pologne Jean-Casimir* (Gripsholm) ; — à Königsberg, Willmann, qui a peint, outre des tableaux religieux, une allégorie à la gloire du Grand Électeur ; — à Breslau, Barthélemy Strobel, qui, chassé d'Allemagne par la guerre de Trente ans, passa en Pologne les dix dernières années de sa vie.

Afin d'étoffer leur art national, les historiens d'art d'outre-Rhin ont pris l'habitude d'annexer à l'école allemande un certain nombre de peintres qui, pour avoir travaillé en Allemagne, n'en sont pas moins des Slaves : tels Carl Skreta et Jean Kupetzky. Ce dernier, fils d'un émigré tchèque de la secte des Frères Bohêmes réfugié en Hongrie, s'établit en 1709 à Vienne où il devint le portraitiste attitré de la cour et de l'aristocratie : il y fit les portraits des empereurs *Joseph Ier* et *Charles VI*, du *Prince Eugène de Savoie*, d'archiducs autrichiens et de magnats hongrois. En 1716, Pierre le Grand l'invita à venir à Pétersbourg : il se fixa à la fin de sa vie à Nuremberg. C'est un éclectique vigoureux qui réussit, tout en imitant Rembrandt et les Bolonais, à garder sa personnalité.



Phot. Schröder.

FIG. 179. — Daniel Schultz : Portrait de Constance von Holten. (Musée de la Ville, Danzig.)

II. — LE COURANT ITALIEN. — Si les Hollandais l'emportent dans l'Allemagne du Nord, toute la peinture décorative de l'Allemagne du Sud et de l'Autriche relève de l'école italienne.

C'est aux Italiens que Daniel Gran (1694-1757), qui décora à Vienne le palais Schwarzenberg, la Bibliothèque Impériale et le palais de Schönbrunn, que les frères Asam, qui enluminent l'église Saint-Jean-Népomucène de Munich et la cathédrale de Freising, empruntent leurs raccourcis et leurs effets d'éclairage en trompe-l'œil.

Dans ses plafonds du château de Wurzbourg (1750), le grand décorateur vénitien Tiepolo donne à tous ces médiocres fresquistes allemands

une magistrale leçon. Son génie s'est magnifiquement déployé dans le cadre que lui avait préparé B. Neumann. Au-dessus du grandiose escalier d'honneur, il fait planer les *Dieux de l'Olympe* et les *Quatre Parties du Monde*; au plafond et sur les murailles de la salle à manger, dite aujourd'hui salle de l'Empereur (Kaisersaal), il déroule les *Noces de Frédéric Barberousse*.

L'ouverture des archives de Wurzbourg permet aujourd'hui d'étudier l'école allemande de Tiepolo. Parmi ses imitateurs, il faut citer Johann



Phot. Van der Smissen.

FIG. 180. — Januarius Zick : La Famille Remy, 1776. (Bendorf.)

Zick (1702-1762) et son fils Januarius (1732-1797), qui décorèrent la résidence de Coblence et le château de Bruchsal. Mais le mieux doué des « Tiepolesques » allemands est peut-être Anton Franz Maulpertsch (1724-1796), qui a peint des fresques ou des tableaux d'autel à Kremsier, en Moravie, à Schwechat près de Vienne, à Ehrenhausen en Styrie. Les esquisses de ces décorations sont surprenantes de brio, de mouvement : leur coloris clair, où prédominent les tons rose, lilas, safran, est d'un modernisme qui fait songer aux affiches de Chéret.

Outre Tiepolo, le plus grand de ses décorateurs, l'école vénitienne du XVIIIe siècle délègue en Allemagne un représentant de ses « perspectivistes », Bernardo Bellotto (1720-1780), neveu et élève d'Antonio Canale, dont il s'appropria le surnom de Canaletto. Ses « vedute » de Dresde

n'ont pas seulement une importance documentaire. Nommé en 1768 premier peintre du roi de Pologne Stanislas Poniatowski, ce Vénitien déraciné alla mourir à Varsovie.

III. — Le courant français. — La substitution de l'influence française à celle des deux grandes écoles d'Italie et des Pays-Bas est aussi frappante dans le domaine de la peinture que dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture. Le goût des collectionneurs, la création d'académies sur le modèle de Paris, la vogue des peintres français dans les cours allemandes : tout révèle ce changement d'orientation.

Les princes allemands du xviie siècle collectionnaient de préférence les tableaux de l'école hollandaise : c'est l'époque où se sont formées les galeries de Cassel, de Brunswick, qui sont de véritables musées hollandais. Au xviiie siècle, ils recherchent surtout les tableaux français. La margrave Caroline-Louise de Bade demande à l'architecte Louis-Philippe de la Guêpière de lui procurer des Chardin, qui font aujourd'hui l'ornement du Musée de Carlsruhe. Oudry, patronné par le duc de Mecklembourg, Christian Ludvig, devient le fournisseur attitré de la Galerie de Schwerin, qui ne possède pas moins de quarante-deux tableaux de sa main, parmi lesquels des chefs-d'œuvre comme la *Grue morte* et le *Réfléchissement de l'aqueduc d'Arcueil dans l'eau* (1745) : document précieux pour l'histoire du paysage en France[1].

Le plus illustre de ces collectionneurs princiers est le roi de Prusse Frédéric II. Ce qu'il apprécie surtout dans l'art français, c'est la fantaisie légère, « les idées couleur de chair ». Il écrit à l'un de ses correspondants : « Pendant mon absence, peins-toi tout en beau et sers-toi des touches de Watteau préférablement à celles de Rembrandt ». Lorsqu'il n'était encore que prince héritier, il avait déjà réuni à Rheinsberg une petite collection de tableaux de Watteau et de Lancret. Une fois sur le trône, il ne manqua pas une seule occasion de l'accroître par l'intermédiaire de son agent à Paris, le comte de Rothenburg, ou de rabatteurs bénévoles, comme Voltaire et d'Argens. Il écrit à son frère, le prince Henri de Prusse : « J'ai reçu huit tableaux de France, plus beaux que tous ceux que vous avez vus et d'un coloris qui fait honte à la nature; j'en attends encore incessamment quatorze que j'ai trouvés par hasard pour un morceau de pain[2] : cela servira à décorer ma Vigne (Sans-Souci) et Charlottenbourg. Ces tableaux me font peut-être plus de plaisir que le roi de Pologne en

1. Locquin, L'art français à la cour de Mecklembourg au xviiie siècle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906.

2. Il s'agit probablement d'un cycle de peintures de Pater, illustrant les scènes du *Roman comique* de Scarron.

trouve à considérer sa galerie de Modène[1], et certainement il n'y a pas de comparaison entre l'objet et la dépense. »

Dans son Catalogue des œuvres d'art français du dix-huitième siècle appartenant aux Hohenzollern, qui ont été exposées partiellement à Paris lors de l'Exposition de 1900 et à Berlin en 1910, Seidel ne relève pas moins de treize Watteau, vingt-six Lancret, trente-sept Pater, quatre Chardin, presque tous de la qualité la plus rare. Ce magnifique ensemble, qui comprend, entre autres chefs-d'œuvre, l'*Embarquement pour Cythère* et l'*Enseigne de Gersaint*, est, après le Louvre, la première galerie du monde pour l'école française du XVIII[e] siècle.



Phot. Van der Smissen.

FIG. 181. — Pesne : Portrait de femme.
(Collection Seidel, Berlin.)

Non content de collectionner des tableaux français, Frédéric II s'efforçait d'attirer nos artistes à Berlin pour former des élèves. Les grandes vedettes qui avaient une situation acquise à Paris répugnaient à s'expatrier et résistaient souvent aux sollicitations : mais beaucoup se laissaient persuader, qui n'étaient pas, tant s'en faut, des médiocrités.

Le plus célèbre de ces expatriés est Antoine Pesne (1683-1757), neveu de Charles de La Fosse, qui, après un voyage d'études en Italie, se fixa à Berlin en 1710. Il y passa quarante-six ans comme « premier peintre » des trois premiers rois de Prusse. Néanmoins, il ne perdait pas tout à fait contact avec sa patrie. En 1725, Frédéric-Guillaume I[er] l'ayant envoyé à Londres pour peindre la famille royale d'Angleterre, il en profita pour faire un séjour à Paris, pendant lequel il fit les portraits du peintre *Nicolas Wleughels* (Louvre) et du célèbre collectionneur *Jean Mariette*. D'ailleurs les tableaux de Watteau et de Lancret qui ornaient les appartements royaux auraient suffi à maintenir autour de l'exilé une ambiance française.

Nous lui devons toute une iconographie du grand Frédéric. Il nous le montre à trois ans, jouant avec sa sœur Wilhelmine, la future margrave de Bayreuth (1715), et plus tard, à la veille de devenir roi, le ruban orange de l'Aigle noir barrant sa cuirasse, avec un manteau de velours

1. Auguste III avait acheté en 1745 pour dix mille sequins la célèbre galerie du duc de Modène.

rouge bordé d'hermine jeté sur ses épaules. La charmante suite de portraits de femmes de la cour de Prusse, le portrait du graveur Schmidt lisant à sa femme les *Contes* de La Fontaine (1748), et surtout le groupe où le peintre s'est représenté lui-même assis devant son chevalet, la palette à la main, entouré de sa femme et de ses deux filles (1754), montrent la robustesse de son talent qui s'apparente à celui de Largillierre.

A partir de l'avènement de Frédéric II (1740), il fut chargé de grands travaux de décoration, à Rheinsberg, à Charlottenburg, à Sans-Souci : son dernier travail de ce genre est un tableau colossal, l'*Enlèvement*



Phot. Van der Smissen.

Fig. 182. — Chodowiecki : La Famille Calas.
(Château de Darmstadt.)

d'Hélène, peint sur l'ordre du roi pour la grande salle du nouveau palais de Potsdam. Il mourut en 1757 et fut enterré dans l'église française du Marché des Gendarmes, à côté de son ami l'architecte Knobelsdorff, qui incarne avec lui l'art du temps de Frédéric le Grand. Son influence a été considérable : il est le créateur de l'école berlinoise de portrait.

Son enseignement fut continué de 1748 à 1769 par Amédée van Loo, que Frédéric II fit venir à Berlin à défaut de son oncle, le célèbre Carle. Ses portraits du *Prince Henri de Prusse* (1765) et de *Frédéric II* (1769) valent mieux que les grandes peintures décoratives qu'il exécuta pour Potsdam et Sans-Souci.

Que les artistes berlinois élevés dans ce milieu aient été imprégnés d'art français, c'est ce qui ne saurait surprendre. Plusieurs étaient

d'origine polonaise. La dynastie des Lisiewski est connue par deux femmes peintres, Anna Rosina Lisiewska (1716-1783), qui signe habituellement du nom des deux Français qu'elle épousa successivement : Rosine Mathieu ou Rosine de Gasc, — et Anna Dorothea Lisiewska (1722-1782), qui s'intitule « peintre du Roy ».

L'artiste qui nous a laissé les documents les plus caractéristiques sur cette époque, le peintre graveur Daniel Chodowiecki (1726-1801), était, malgré son nom polonais, de souche française. Sa grand'mère avait émigré à la révocation de l'Édit de Nantes, et lui-même épousa à Berlin une jeune Française de la colonie des réfugiés. Son éducation artistique doit beaucoup à la France. L'influence de Pesne lui fut transmise par son maître Rode. Ses petites toiles : le *Concert dans un jardin*, le *Déjeuner dans un parc* (1756), sont des pastiches maladroits de Watteau et de Lancret. Ce bourgeois satirique n'avait rien d'un poète : il ignore la grâce légère et la fantaisie voluptueuse des peintres de Fêtes galantes. Il eût été mieux inspiré en prenant pour modèle le bon Chardin, peintre de la bourgeoisie, avec qui il avait plus d'affinités. Il se sent plus à son aise dans les scènes d'intérieur ou de la vie de famille. Son tableau le plus célèbre, dont le sujet devait particulièrement plaire aux réfugiés français : les *Adieux de Calas* (1767), est une tragédie larmoyante dans le goût de Greuze. Mais il renonça bientôt à ces essais de peinture pour se consacrer exclusivement à la gravure et à l'illustration.



Phot. Van der Smissen.

FIG. 185. — George de Marées: Portrait du comte Preising. (Château de Berlin.)

Chodowiecki a été pendant tout le règne de Frédéric II l'illustrateur à la mode, et, bien qu'il se souvienne tantôt des vignettistes français : Eisen, Cochin, Gravelot, Moreau le jeune, tantôt de Hogarth et de ses sermons humoristiques, c'est dans ce genre qu'il se montre le plus original ; son

manque de fantaisie est racheté par une observation sincère et méticuleuse. Il illustra nombre d'œuvres françaises : le *Roman comique* de Scarron, le *Gil Blas*, la *Nouvelle Héloïse*, le *Mariage de Figaro*. Mais il doit surtout sa popularité aux vignettes qu'il composa pour l'*Elementarwerk* du philanthrope Basedow, le *Sebaldus Nothanker* de Nicolaï, les *Fables* de Gellert, les *Idylles* de S. Gessner, la *Minna de Barnhelm* de Lessing. Ces vignettes sont, avec la série de dessins qui illustrent son *Voyage de Berlin à Danzig* (1773), la partie durable de son œuvre, dont la saveur toute spéciale tient à la fusion de l'esprit berlinois et de la culture française.



Phot. Van der Smissen.

Fig. 184. — G.-D. Matthieu : La princesse Sophie Friederike et le prince Friedrich Franz de Mecklembourg, 1764. (Musée de Schwerin.)

L'influence française est également très apparente chez un autre graveur allemand du XVIIIe siècle : Georg Friedrich Schmidt (1712-1775), qui s'était formé à Paris à l'école de Larmessin. C'est pendant son séjour à Paris qu'il grava la série des scènes galantes de Lancret et trois admirables portraits d'après Rigaud : le plus beau, celui de P. Mignard, fut son morceau de réception à l'Académie. Rappelé à Berlin en 1744, il grava le portrait de Frédéric II d'après Pesne. Il s'inspire de la manière et de la technique de Rembrandt, pour lequel il avait une profonde admiration, dans le célèbre portrait où il s'est représenté lui-même à la fenêtre, le crayon à la main : cette gravure fut exécutée pendant son séjour à Pétersbourg (1757-1762) où il avait été appelé par l'impératrice Élisabeth. Il consacra ses dernières années à illustrer les œuvres de Frédéric II.

Son ami Johann Georg Wille avait émigré à Paris en même temps que lui en 1737 ; mais il y resta toute sa vie et devint un vrai bourgeois de Paris[1]. Sa maison du quai des Grands-Augustins était le rendez-vous

1. *Journal* de J.-G. Wille, publié par G. Duplessis, Paris, 1857.



Phot. Van der Smissen.

J. G. ZIESENIS. _ LA COMTESSE DE SCHAUMBURG-LIPPE

(Collection Schaumburg-Lippe)

Librairie Armand Colin. Paris.

des artistes et des amateurs de toute l'Europe. Ses portraits gravés d'après Rigaud, Tocqué, fondèrent sa réputation. Plus tard il se spécialisa dans la reproduction des tableaux de genre de l'école hollandaise. L'*Instruction paternelle*, d'après Terborch, la *Tricoteuse hollandaise*, d'après Mieris, le *Petit Physicien*, d'après Netscher, sont ses planches les plus célèbres. Moins pénétrant et moins varié que Schmidt, il est plus apte à rendre des accessoires qu'à caractériser une physionomie.

Le spectacle qu'offrait la cour de Prusse, avec ses artistes français tels que Pesne et Van Loo, ou francisés comme Chodowiecki et Schmidt, se répétait dans toutes les cours allemandes. Jacques van Schuppen (1669-1751), élève de Largillierre, devient directeur de l'Académie de Vienne. L'Académie des Beaux-Arts de Dresde, fondée en 1697 par Auguste II, est placée en 1725 sous la direction de Louis de Silvestre (1675-1760) qui orna de peintures décoratives le Zwinger et le Palais Japonais et qui eut pour successeur un autre peintre français, Charles Hutin (1715-1776).



Phot. Van der Smissen.

Fig. 185. — J. G. Ziesenis : Le comte de Schaumburg-Lippe.
(Collection Schaumburg-Lippe.)

Quelques-uns de ces Français d'Allemagne n'ont pas la notoriété qu'ils méritent. Ainsi Pierre Goudreaux (1694-1751), qui se fixa à Mannheim à la cour de l'Électeur palatin, Charles-Philippe, et mourut prématurément en 1751, est un des meilleurs disciples de Largillierre : son tableau d'autel de la chapelle du château de Mannheim, son portrait d'apparat de l'*Électeur palatin* suivi d'un page portant la traîne d'un magnifique manteau rouge (1724), son *autoportrait* et sa *Pastorale*, dans une collection privée de Munich, attestent un coloriste supérieurement doué. Joseph Vivien (1657-1735), premier peintre de l'Électeur de Bavière Max-Emmanuel et de son frère l'Électeur de Cologne, est un excellent portraitiste dont les pastels font pressentir les chefs-d'œuvre de La Tour et de Perronneau.

Parmi les descendants de Français émigrés, deux noms sont à

retenir : George de Marées, né à Stockholm en 1697, a vécu comme « Hofmaler » à Munich de 1730 à 1776[1]. Ses portraits de *Max III Joseph de Bavière*, du *Comte Preising*, du paysagiste *Beich* (Schleissheim) ont peu d'égaux dans la peinture allemande de ce temps.

Georges-David Matthieu (1737-1778), qui appartenait à une famille de huguenots réfugiés à Berlin, s'engage en 1764 au service du duc de Mecklembourg, et c'est à la cour de Schwerin qu'il a peint toute une série de portraits d'allure très française : notamment ceux du petit prince *Friedrich Franz de Mecklembourg avec sa sœur* (1764), ou *avec son gouverneur* (1767), qui supposent la connaissance des œuvres de Nattier et de Tocqué. Le Français germanisé ne se reconnaît qu'à une certaine insistance, une certaine lourdeur dans la sincérité.



Phot. Van der Smissen.

Fig. 186. — Fr. A. Tischbein : Le duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar. (Collection du Grand-duc de Saxe-Weimar.)

La fin du XVIIIe siècle est une des époques qui ont manifesté l'intérêt le plus passionné pour la figure humaine. Le célèbre pasteur de Zurich, Lavater, publie en 1775 ses *Physiognomische Fragmente*; la mode des silhouettes faisait fureur dans tous les salons. Il ne faut donc pas s'étonner que les meilleurs peintres de ce temps aient été presque exclusivement des portraitistes[2].

Le groupe des portraitistes allemands n'est pas comparable à l'école de portrait anglaise ou russe du XVIIIe siècle. L'Allemagne, même en faisant appel aux contingents danois, suisses et autrichiens, n'a suscité ni un Gainsborough, ni un Levitski. Mais Ziesenis, Graff, Füger, les Tischbein et les Lampi forment cependant une pléiade d'artistes qu'on ne saurait négliger dans l'histoire du portrait.

1. Il signe généralement *Georgius Demarées, Holmensis Suecus et Aulæ Boicæ pictor primarius*. C'est de la même famille qu'est issu un des plus grands peintres allemands du XIXe siècle : Hans von Marées.

2. Les paysagistes sont très rares à l'époque rococo. L'un des plus connus, le Munichois Beich (1665-1718), est un pâle imitateur de Claude Lorrain.

L'œuvre du danois Johann Georg Ziesenis, né en 1716 à Copenhague, mort en 1777 à Hanovre, a été la révélation la plus intéressante de l'Exposition de Darmstadt. Les admirables portraits du *Comte de Schaumburg-Lippe* et de sa femme suffisent pour lui assurer une place éminente parmi ses contemporains.

Les Tischbein forment une véritable dynastie de portraitistes. La renommée de Johann Heinrich (1722-1789), élève de Van Loo, a été éclipsée par celle de Friedrich August (1750-1812) dont le portrait de *Christiane Amélie, princesse héréditaire d'Anhalt-Dessau, entourée de ses trois enfants* (1798), est un chef-d'œuvre de grâce, et surtout par celle de Wilhelm (1751-1829), l'auteur du célèbre *Gœthe en méditation* du Musée de Francfort. Le dernier des Tischbein, qui est certainement le moins doué des trois, a peint surtout à Rome et à Naples sous l'influence néfaste de Winckelmann. Gœthe et lady Hamilton lui ont servi de modèles pour son tableau d'*Iphigénie reconnaissant son frère Oreste* (1788).

La Suisse alémanique a produit à la fin du XVIIIe siècle deux artistes d'une grande réputation : Anton Graff et Angelica Kaufmann, dont il sera parlé dans le chapitre sur l'*Art en Suisse au* XVIIIe *siècle*[1].

L'aristocratisme des portraitistes autrichiens contraste avec le caractère essentiellement bourgeois d'un Graff ou d'un Chodowiecki. Les deux Lampi, Jean-Baptiste l'ancien (1751-1830) et Jean-Baptiste le jeune (1775-1837), qui étaient originaires du Tyrol welche, et firent à Vienne et à Pétersbourg une brillante carrière, s'inspirent des arrangements et de la technique des portraitistes anglais : Reynolds et Romney, très en faveur à la cour d'Autriche. Friedrich Heinrich Füger (1751-1818) rivalise avec Isabey dans la miniature, comme le prouve le célèbre groupe conservé dans les trésors d'art viennois, représentant *Marie-Thérèse et ses enfants* (1776).

Winckelmann et la renaissance de l'antiquité. — A partir de 1750 environ, on voit se dessiner en Allemagne, dans l'art comme dans la littérature, un violent mouvement de réaction contre la France. L'Allemagne secoue le joug français, mais c'est pour tomber sous celui de l'antiquité.

Le principal initiateur de ce mouvement est l'archéologue prussien Winckelmann (1717-1768), qui, dès 1755, dans ses *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs*, énonce les idées essentielles qu'il exposera en 1764 sous une forme plus systématique dans sa grande *Histoire de l'art chez les anciens*[2]. Cet ouvrage fut l'évangile des nouvelles générations.

1. Voir la deuxième partie du présent tome.
2. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. — Geschichte der Kunst des Altertums.*

Sa doctrine se résume en trois propositions essentielles :

1. La beauté est une et non diverse (*Das wahre Schöne ist nur eines und nicht mancherlei*). Elle consiste dans une certaine généralité typique (*Unbezeichnung*) d'où sont exclues toutes particularités individuelles qui altéreraient sa pureté.

2. Cet idéal a déjà été réalisé par l'art grec. Par suite le seul moyen pour nous de devenir grands est l'imitation des Anciens.

3. Malheureusement les monuments de la peinture grecque ont dis-



Phot. Bruckmann.

FIG. 187. — W. Tischbein : Gœthe dans la Campagne de Rome.
(Musée Staedel, Francfort.)

paru. C'est donc sur la plastique : statues, bas-reliefs, camées, que le peintre devra prendre modèle. D'ailleurs ce n'est pas le coloris, la lumière et l'ombre qui font le prix d'un tableau, mais la noblesse du contour (*Kolorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar wie der edle Contur*).

Ainsi, suppression du « caractère » dans l'œuvre d'art au profit d'un idéal uniforme et impersonnel, imitation servile de l'art grec, c'est-à-dire de l'art gréco-romain de la décadence, le seul connu à cette époque, subordination de la peinture à la sculpture et partant de la couleur à la ligne, tels sont les dogmes promulgués par Winckelmann.

Nul n'a fait plus de mal à l'école de peinture allemande. En lui prê-

chant un idéalisme conventionnel qui sacrifie la technique au sujet, il l'a dévoyée et stérilisée pour plus d'un demi-siècle. Il est le père de la *peinture littéraire* : historique, philosophique, encyclopédique, qui va sévir en Allemagne jusqu'au jour où, sous l'influence salutaire des « réalistes » français, les peintres allemands égarés par les esthéticiens s'aviseront de rapprendre leur métier.

Les victimes de Winckelmann sont innombrables. Ni Wilhelm Tischbein ni Angelica Kaufmann n'eurent à se louer d'une conversion qui impliquait un reniement de leur passé. Les deux artistes qui s'identifièrent le plus avec la doctrine winckelmannienne furent le Juif saxon Mengs et le Danois Carstens : si l'un fut l'apôtre de l'esthétique nouvelle, l'autre en fut le premier martyr.



Phot. Van der Smissen.

Fig. 188. — J.-B. Lampi : L'Impératrice de Russie Marie Féodorovna, femme de Paul Ier, 1797.
(Palais de Stuttgart.)

Anton Rafael Mengs (1718-1779), l'enfant prodige que son père Ismaël destinait dès sa naissance à devenir le plus grand peintre du monde et qui avait reçu les prénoms d'Antonio et de Raphaël en souvenir des deux grands hommes : Corrège et Raphaël, dont il devait cumuler le génie, était à vingt et un ans peintre du roi de Saxe. Il commença par faire des portraits au pastel dans le goût de la Rosalba. Son talent facile lui aurait permis d'être un agréable peintre de cour. Mais il rencontra à Rome Winckelmann, et de ce jour sa destinée fut changée. Dans son plafond du *Parnasse*, à la villa Albani, qui fut salué comme un chef-d'œuvre, il s'efforce de réaliser l'idéal de « noble simplicité et de grandeur calme » proposé par Winckelmann : il ne réussit à produire qu'un poncif insipide. Mandé en 1761 à la cour d'Espagne, il séjourna plusieurs années à Madrid où il exécuta de grands travaux de décoration, qui pâlissent singulièrement à côté des prouesses de son prédécesseur Tiepolo.

Le Danois Jacob Asmus Carstens (1754-1798), qui mourut tout jeune à Rome, poussa la doctrine de Winckelmann jusqu'à ses extrêmes conséquences, c'est-à-dire jusqu'à l'abolition totale de la couleur. Son ambition était de faire en peinture ce que son illustre compatriote Thorvaldsen

réalisa dans la sculpture. Mais il s'épuisa tragiquement à la recherche de cet idéal décevant. Ses cartons du Musée grand-ducal de Weimar : les *Parques*, la *Nuit avec ses enfants*, *le Sommeil et la Mort*, *Hélène et les vieillards de Troie*, sont le pitoyable avortement d'une volonté mal dirigée.

Ces cartons marquent le début de l'école de Cornélius, l'école de la *peinture incolore*, la plus prodigieuse aberration que connaisse l'histoire de l'art.

II

PAYS SCANDINAVES

DANEMARK

Ce n'est qu'au XIX[e] siècle que le Danemark et la Suède ont pris conscience de leur originalité et ont réussi à créer un art véritablement national. Les pays scandinaves n'ont connu jusque-là qu'un art de seconde main emprunté d'abord aux Pays-Bas, puis à la France.

Influence des Pays-Bas. — La Renaissance, qui s'épanouit tardivement à la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle, sous le règne de Frédéric II et surtout de Christian IV (1588-1648), présente un caractère nettement néerlandais. Les architectes qui ont construit les châteaux royaux de Kronborg, de Frederiksborg et de Rosenborg étaient ou des Flamands, comme Anthonis van Obbergen, de Malines, ou, comme Hans von Steenwinkel, des élèves des Flamands. Le mélange de la brique et de la pierre de taille, le pittoresque découpage des hauts pignons à redans ou à volutes qui caractérisent ces édifices trahissent l'imitation de l'architecture hollandaise.

La sculpture est également importée des Pays-Bas. Cornelis Floris de Vriendt sculpte les monuments funéraires de la nécropole royale de Röskilde. La *Fontaine de Neptune*, qui ornait la cour du château de Frederiksborg et que les Suédois ont transportée dans les jardins de Drottningholm, est l'œuvre du Hollandais Adriaen de Vries.

Enfin l'école de peinture danoise, à ses origines, n'est qu'une annexe de la peinture hollandaise. Sous Christian IV, Jakob van Dorst enrichit la galerie du château de Rosenborg du portrait de la *Reine Anne-Catherine et de son fils* (1611); son compatriote Peter Isaksz (1561-1624) portraiture la famille royale.

Karel van Mander II (1579-1615), le fils du célèbre historiographe, arrive en Danemark en 1616 pour décorer Frederiksborg. Son fils Karel van Mander III (1605-1670) passe pour le fondateur de l'école de peinture danoise. Il est représenté au Musée de Copenhague par les vigoureux portraits de l'*Amiral Ove Gjedde* et du *Nain Giacomo Favorchi* caressant un molosse. Un troisième membre de cette dynastie, Abraham Wuchters, beau-frère du précédent, le rejoint en 1638 ; ses portraits sont plus froids, plus compassés, encore qu'on ne puisse marchander l'admiration à son magnifique portrait d'*Ulrik Kristian Gyldenlöre* (1648) debout, en vêtement de satin rouge, devant un rideau gris.

Influence française. — Dès la fin du xvi[e] siècle, l'art français, qui avait déjà une première fois, au moyen âge, sous le règne de Valdemar, dominé le Danemark, supplante peu à peu l'influence hollandaise. Il est certain que les architectes de Kronborg et de Frederiksborg connaissaient *Les plus excellens bâtimens de France*, de Jacques Androuet Du Cerceau : car le château de Kronborg, flanqué de quatre tours d'angle, rappelle Bury et Écouen, et le plan de Frederiksborg présente, à l'instar du château français, une basse-cour et une cour d'honneur.

A partir du règne de Frédéric III (1648-1670), qui fait venir de France des stucateurs et des fontainiers, l'influence française grandit. Elle devient prépondérante au xviii[e] siècle, sous les règnes de Christian VI (1730-1746), Frédéric V (1746-1766) et Christian VII (1766-1808).

La cour de France exerçait sur les rois de Danemark une attraction irrésistible. Frédéric IV, de passage à Paris en 1695, se fit portraiturer par Rigaud. En 1768, Christian VII fit à Paris un voyage triomphal. Il visita toutes nos grandes manufactures d'art décoratif. « A la Monnaie, racontent les *Mémoires secrets*, on a frappé sous ses yeux, sans qu'il s'en aperçût, une médaille représentant son effigie. A la Savonnerie, il s'est trouvé un superbe tapis à ses armes. A la manufacture de Sève[1], on lui a présenté un service de porcelaine dont toutes les pièces étaient chargées de son écusson. » Il visita également les Gobelins, où le duc de Duras lui offrit, de la part du roi, de magnifiques tapisseries.

La révocation de l'Édit de Nantes contribua, en Danemark comme en Allemagne, à renforcer l'élément français. Mais c'est surtout grâce à la fondation de l'*Académie royale de peinture et de sculpture*, par Frédéric V, en 1754, que l'art danois suivit le sillage de l'art français. Les premiers directeurs de l'Académie, Saly et Jardin, ainsi que la plupart des professeurs, étaient français. Les peintres Le Lorrain, Tocqué, Nattier furent au nombre des premiers associés étrangers. Les élèves les mieux doués recevaient, à la fin de leurs études, des bourses de séjour à Paris.

1. Ancienne orthographe pour Sèvres.

La faveur royale et l'enseignement de l'Académie imposèrent notre architecture, notre sculpture, notre peinture, si bien que le Danemark du XVIIIe siècle apparaît comme une province de l'art français.

Architecture. — Sur le modèle des *Plus Excellens Bâtimens de France*, Thurah publia *Den danske Vitruvius* (Le Vitruve danois), qui reproduit les principaux édifices du Danemark; malheureusement, ce recueil gravé s'arrête à 1746.

Le château royal de Christiansborg, construit de 1732 à 1740, sous le

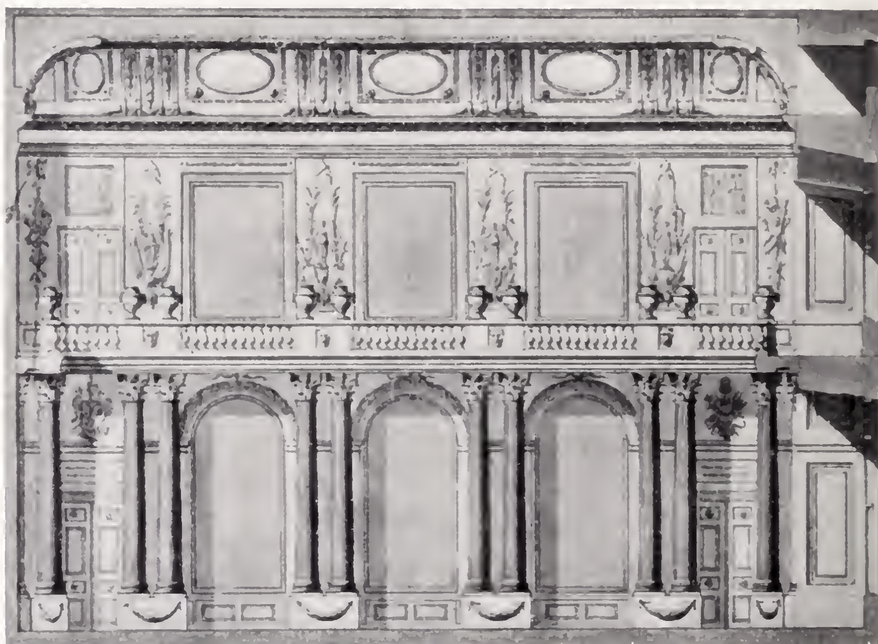


Fig. 189. — Jardin : Projet de décoration pour le château de Christiansborg, à Copenhague.

règne de Christian VI, le palais d'Amalienborg et l'église Frédéric ou église de Marbre, qui datent du règne de Frédéric V, sont les œuvres capitales de l'architecture danoise du XVIIIe siècle.

Christiansborg, qui s'élève dans l'île du château (Slotsholmen), noyau de la vieille ville de Copenhague, a été presque entièrement détruit par deux incendies en 1784 et en 1894. A en juger d'après le *Vitruve danois*, qui en donne le plan et la façade, c'était une construction assez lourde, comportant un rez-de-chaussée en gros appareil et deux étages reliés par un ordre colossal de pilastres. L'influence de l'art français était partout visible. La Salle des Chevaliers était l'œuvre de l'architecte français Jardin, et la décoration plastique avait été confiée, en 1755, au sculpteur

français Louis-Auguste Le Clerc, fils du graveur Sébastien Le Clerc et élève de Coysevox. Les appartements royaux étaient décorés de nombreuses peintures françaises. Les inventaires du XVIII[e] siècle signalent, à l'étage du roi, des tableaux de bataille de Parrocel, des scènes de chasse d'Oudry, le portrait de *Louis XV* par Van Loo ; à l'étage du prince royal, le *Printemps* de Lancret, des dessus de porte de Jeaurat. La plupart des pièces étaient tendues de magnifiques tapisseries de haute lisse des Gobelins : les *Métamorphoses d'Ovide* d'après Oudry, la suite d'*Esther* d'après de Troy, que le roi Christian VII avait rapportées, en 1768, de son voyage à Paris.



Phot. Hude.

FIG. 190. — La place d'Amalienborg, avec la statue de Frédéric V, par Saly, à Copenhague.

Le nouveau quartier d'*Amalienborg*, création de Frédéric V, est également de conception toute française. La belle place octogone qui en forme le centre est entourée de quatre pavillons, primitivement séparés, qui servaient de résidence à de grandes familles de l'aristocratie danoise ; après le premier incendie du château de Christiansborg, ces quatre hôtels furent achetés en bloc par le roi, et, reliés par des galeries, formèrent les quatre ailes du palais royal.

De cette place, une perspective est ménagée vers l'*Église Frédéric* ou *Église de Marbre*, dont la coupole en cuivre doré domine tout le quartier. Les plans de cette église monumentale furent remaniés par le Français Jardin, qui emprunta au Panthéon de Soufflot le péristyle corinthien de la façade et le tambour à colonnade de la coupole. Commencée en 1749,

l'église resta inachevée, faute d'argent, en 1770 : elle n'a été terminée que de nos jours (1878-1894).

A la fin du XVIIIe siècle, Kaspar Frederik Harsdorff (1735-1799), élève de Jardin, formé à Paris sous l'influence de Soufflot, introduit le classicisme en Danemark.

Sculpture. — Dès le XVIIe siècle, le Danemark fait appel aux sculpteurs français. C'est le Lyonnais Abraham-César Lamoureux, élève de Coustou, qui dressa, en 1688, sur la Place Royale (Kongens Nytorv), centre du vieux Copenhague, la *statue équestre de Christian V* dont le cheval foule aux pieds le symbole de l'Envie.



Fig. 191. — Saly : Buste de Frédéric V, 1754. (Académie de Copenhague.)

C'est également à un Français, Jacques-François Saly (1717-1776), qu'est due la *statue équestre de Frédéric V*, qui marque le centre de la place d'Amalienborg. Le roi s'était d'abord adressé à Bouchardon pour exécuter la statue dont la Compagnie Asiatique désirait lui faire hommage. Saly, qui s'était fait connaître par la *statue pédestre de Louis XV*, qu'il venait d'exécuter, en 1752, pour Valenciennes, sa ville natale, fut désigné pour le remplacer, et il partit, en 1755, pour Copenhague. Sa statue équestre, qui, comme le *Louis XIV* de Girardon, représente Frédéric V en costume romain, était terminée à la mort du roi, en 1766 ; mais elle ne fut inaugurée qu'en 1768[1].

Presque aussitôt après son arrivée, Saly avait été nommé directeur de l'Académie royale (1754). Il forma des élèves de talent, entre autres André Wiedenhaupt, qui partit en 1762 pour Paris où il travailla sous la direction de Pajou. Quand Saly rentra en France, en 1774, il fut remplacé, comme directeur de l'Académie, par le sculpteur Johann Wiedewelt, qui avait été à Paris élève de Coustou le jeune, mais qui, pendant les quatre années qu'il passa ensuite à Rome dans le cercle de Winckel-

1. Elle a été gravée par le Nurembergeois Johann Martin Preisler.

mann, s'était converti à la « noble simplicité » des anciens. Dans ses monuments funéraires de *Christian VI* et de *Frédéric V* à la cathédrale de Röskilde, Wiedewelt apparaît comme le précurseur direct de Thorvaldsen.

Peinture. — Après l'invasion des peintres des Pays-Bas, le Danemark accueille une colonie de peintres français : de ce double apprentissage sortira l'école nationale.

Dès le XVIIe siècle, en 1684, le réfugié français Jacques d'Agar (1640-1715), qui avait été rayé comme protestant des registres de l'Académie royale, devient le peintre attitré de Christian V.



Fig. 192. — Tocqué : La reine Juliane-Marie de Danemark, 1762. (Palais Moltke, Copenhague.)

C'est à des peintres français que recourent de préférence les rois de Danemark pour faire leur portrait, décorer leurs palais, enseigner dans leur Académie. En outre, Copenhague est pour nos artistes nomades une étape tout indiquée sur la route de Pétersbourg. C'est ainsi que Le Lorrain et Tocqué, qui firent en 1758 le voyage de Russie, l'un pour professer à l'Académie qui venait d'être fondée, l'autre pour faire le portrait de la tsarine Élisabeth, s'arrêtèrent à la cour de Danemark. Tocqué fit le portrait du roi et de la reine, et, de retour à Paris, offrit à l'Académie de Copenhague, qui l'avait nommé membre étranger, un portrait de Nattier.

L'école danoise proprement dite s'annonce avec Nicolas Abildgaard (1743-1809), dont malheureusement les décorations de Christiansborg ont péri, et Jens Juel (1745-1802), que ses portraits et ses scènes de mœurs ont rendu populaire.

En somme, à la fin du XVIIIe siècle, l'apprentissage français, dont Jardin et Saly ont fait bénéficier les élèves de l'Académie de Copenhague, semble porter ses fruits. Une école nationale se dégage avec l'architecte Harsdorff, le sculpteur Wiedewelt, le peintre Abildgaard. Pour la première fois, avec Thorvaldsen, un artiste danois va conquérir une réputation européenne.

SUÈDE

Le XVIIe siècle est l'époque de la grandeur suédoise. Sous les derniers Vasas et les Carolins [1], la Suède, entraînée par Gustave-Adolphe (1611-1632) et Charles XII (1697-1718), sort de sa presqu'île pour se jeter dans la mêlée des peuples : elle se fait le champion du protestantisme contre l'Autriche, refoule le Polonais et le Russe et transforme la Baltique en un lac suédois. Après la guerre de Trente ans sa situation en Europe est considérable. Elle ne possédait pas moins de cinq universités : Upsala, Lund en Scanie, Abo en Finlande, Dorpat en Livonie, Greifswald en Poméranie. Son hégémonie s'imposait à tous les pays de la Baltique.

Cette période d'exaltation était favorable aux entreprises artistiques. Les chefs de la noblesse suédoise, l'amiral Wrangel, le chancelier Magnus Gabriel de la Gardie rivalisent de munificence avec les rois. L'orgueil national éclate dans la *Suecia antiqua et hodierna*, recueil monumental de gravures, formé de 1690 à 1715, sous les règnes de Charles XI et de Charles XII, sur l'initiative du comte Erik Dahlberg, directeur général des Fortifications royales de Suède. Ces trois cent cinquante-quatre planches, dont quelques-unes sont dues à des graveurs français : Jean Marot, Le Pautre, sont une évocation saisissante de la grandeur suédoise.

Mais cette hégémonie devait être de courte durée. Dès le début du XVIIIe siècle, la politique aventureuse de Charles XII fit crouler tout l'édifice. La Suède, épuisée par un effort disproportionné avec ses forces réelles, dut abandonner ses conquêtes et refluer dans ses limites. L'ivresse de cette marche triomphale à travers l'Europe avait été si courte que le pays eut à peine le temps d'en prendre conscience. L'art national, qui aurait pu naître de cette exaltation patriotique, fut étouffé dans son germe. La Suède resta, au point de vue artistique, tributaire de l'étranger.

Son évolution est parallèle à celle du Danemark. « L'art de la Renaissance, dit M. Upmark, l'historien de la Renaissance suédoise, n'avait été en Suède qu'un art de cour exercé par des étrangers d'origine allemande et néerlandaise. » A partir du XVIIe siècle, l'influence germano-hollandaise est supplantée par l'influence française.

Architecture. — Les constructions les plus caractéristiques de la période des Vasas (1520-1650) : les Bastilles encore à demi féodales de Gripsholm, Vadstena et Kalmar, l'église de la Sainte-Trinité à Kristianstad en Scanie, présentent, avec leurs hauts pignons décoratifs, un

1. Les historiens suédois divisent cette époque en trois périodes qu'ils baptisent d'après le nom des rois : Vasa tiden, Karolinska tiden, Gustavianska tiden.

caractère hollandais très accusé. Au contraire, les deux œuvres capitales de l'architecture suédoise du XVIIIe siècle : le château de Drottningholm et le Palais royal de Stockholm, sont marquées au coin de l'art français.

Cette substitution ne s'est pas faite brusquement. Le *Palais de la Noblesse* (Riddarhuset), mi-hollandais, mi-français, marque la transition. L'architecte français Simon de la Vallée, à qui sont dus les premiers plans de ce palais, avait, avant de passer en Suède, séjourné de 1635 à 1637 en Hollande comme architecte du prince d'Orange. Son projet, qui comportait un corps de logis à trois étages, encadré d'ailes plus basses, s'inspirait du palais du Luxembourg de S. de Brosse. Mais il n'eut pas le



Phot. W. Lamm

FIG. 195. — Tessin : Le Château royal, à Stockholm.

temps de le mettre à exécution : trois ans après avoir reçu le diplôme d'architecte du roi, il fut tué en duel en 1642. Son fils, Jean de la Vallée, qui devint architecte du roi en 1651, remania complètement ce plan : il supprima les ailes et ne garda qu'un seul corps de bâtiment dont il rehaussa le modeste appareil de briques par des pilastres en pierre à chapiteaux corinthiens. La partie centrale légèrement en saillie supporte un fronton triangulaire orné d'attributs guerriers, avec au centre, dans un cartouche enguirlandé, cette inscription : *Palatium Ordinis Equestris*. Au-dessus de la rangée d'œils-de-bœuf qui surmonte les fenêtres, bombe un toit onduleux à double corniche. Cette ordonnance d'une simplicité pleine de distinction rappelle le Mauritshuis de La Haye.

Ce type d'architecture bourgeoise ne pouvait satisfaire les ambitions de l'aristocratie suédoise que la guerre de Trente ans avait enrichie. L'art français des Du Cerceau et des de Brosse, des Le Vau et des Mansart

était beaucoup mieux adapté que l'architecture hollandaise aux exigences de la vie seigneuriale. C'est sur des modèles français que les magnats suédois le feld-maréchal Carl Gustaf Wrangel et le comte Magnus de la Gardie font construire leurs résidences de *Skokloster* (L'Abbaye aux Bois)[1], au Sud d'Upsala, et de *Karlberg*, aux portes de Stockholm. Le comte de la Gardie, dont la famille était originaire du Languedoc, était un ardent partisan de l'art français : il voulut que son château de Karlberg fût une création toute française. L'architecte Jean de la Vallée, les sculpteurs Jean-Baptiste Dusart et Abraham Lamoureux, les peintres Nicolas Valery et Pierre Signac collaborèrent à cette magnifique demeure qu'encadrait un parc à la française.



Fig. 194. — J.-Ph. Bouchardon : Chaire de la chapelle du Château royal, à Stockholm.

Les châteaux royaux de Drottningholm et de Stockholm éclipsent toutes ces résidences seigneuriales. A ces deux constructions qui résument toute l'activité artistique de la Suède au XVIIIe siècle est attaché le nom d'une famille d'architectes qui a brillamment contribué aux progrès de la culture suédoise. Nicodème Tessin le vieux, né en 1619 à Stralsund en Poméranie qui était au XVIIe siècle une possession suédoise, et son fils, Nicodème Tessin le jeune (1654-1728), prolongèrent en Suède, après la famille des La Vallée, le triomphe du goût français. Le dernier représentant de la dynastie, le comte Carl Gustaf Tessin (1695-1771), surintendant des Beaux-Arts, sera l'un des plus intelligents Mécènes du XVIIIe siècle.

Commencé sur les plans de Nicodème Tessin le vieux, le *Château de Drottningholm* (Ile de la Reine) fut achevé par son fils. Ce Versailles suédois, délicieusement situé sur les bords du lac Mælar, est un édifice rectangulaire flanqué de quatre pavillons d'angle surmontant des galeries basses à toit plat. La décoration intérieure un peu hybride est due à la collaboration des stucateurs italiens Giovanni et Carlo Carove et du sculpteur hollandais Nicolas Millich qui modela les statues allégoriques du grand escalier. Les fresques et les peintures des plafonds sont signées

1. C'était un ancien couvent sécularisé qui fut donné en apanage au XVIIe siècle au gentilhomme livonien Hermann Wrangel.

par le Hambourgeois Ehrenstrahl, le Suédois Johan Sylvius, le Français Évrard Chauveau. Les jardins à la française dessinés dans le goût de Le Nôtre complètent admirablement l'architecture du château : ils sont ornés de groupes en bronze d'Adriaen de Vries, élève de Jean de Bologne, butin de guerre conquis au XVIIe siècle en Allemagne et au Danemark. Pour embellir leur résidence favorite, Louise-Ulrique et son fils Gustave III se plurent à disséminer dans le parc de charmantes « fabriques » : le petit pavillon chinois (Kina) de Karl Fredrik Adelkrantz, la tour gothique du Français Jean-Louis Desprez.



FIG. 195. — J.-Ph. Bouchardon : Buste de Charles XII (bronze). (Château de Vaux-le-Vicomte.)

La plus grande entreprise architecturale de l'époque fut le *Château royal* de Stockholm, dont les travaux de construction et de décoration durèrent près d'un siècle. Le vieux château féodal des Vasas, que dominait la tour des *Tre Kronor* (Trois Couronnes), avait été anéanti par un incendie en 1697[1]. Le roi Frédéric Ier décida de le reconstruire dans un style entièrement nouveau. Faute d'une main-d'œuvre suédoise, son surintendant des bâtiments, le comte Carl Gustaf Tessin, fils de l'architecte Nicodème Tessin, dut faire appel à des étrangers. Une première équipe de décorateurs français formés à l'école de Le Brun : J. Fouquet, les frères Chauveau, se dispersa assez vite. C'est alors qu'en 1731 l'intendant Harleman fut envoyé à Paris avec mission d'embaucher des artistes et des artisans : il échoua dans ses pourparlers avec Pater et Oudry ; en revanche, il réussit à engager le peintre Guillaume Taraval, les sculpteurs Jacques-Philippe Bouchardon et Pierre Larchevêque. C'est cette seconde colonie d'artistes français qui importa en Suède l'art rococo.

Le palais très sobrement décoré offre de tous côtés des lignes simples et majestueuses. Dans la décoration intérieure, le goût français s'affirme avec éclat. La grande galerie rappelle la Galerie des Glaces de Versailles, non seulement parce qu'elle aboutit à ses deux extrémités à

1. Une des planches de la *Suecia antiqua* évoque l'aspect du premier château royal de Stockholm : Arx regia Holmensis.

au Salon de la Guerre et à un Salon de la Paix, mais parce qu'elle a été décorée par des élèves de Le Brun : René Chauveau et J. Fouquet. Les tableaux mythologiques de Taraval, élève de Lemoine, séduisent par leur grâce légère et leur fraîcheur qui s'accordent à merveille avec de magnifiques tapisseries des Gobelins et de Beauvais : la suite de *Don Quichotte*, d'après Coypel, et la tenture de *Psyché*, d'après Boucher.

A la fin du XVIIIe siècle Gustave III, dont le règne marque l'apogée de l'influence française, rêva de construire un vaste palais dans un site charmant des environs de Stockholm, à Haga. Les plans grandioses de Louis Desprez durent être abandonnés faute de ressources ; le roi se contenta d'un délicieux pavillon conçu dans le goût antique par Louis Masreliez.



Fig. 196. — P.-H. Larchevêque : Statue équestre de Gustave Adolphe, à Stockholm. 1791.

Sculpture. — La sculpture en Suède a commencé, comme les autres arts plastiques, par être hollandaise, puis française, avant de devenir suédoise. La plupart des tombeaux de la cathédrale d'Upsal portent la marque des Pays-Bas. C'est le Flamand Willem Boy qui sculpte le *Monument de Gustave Vasa*, et le Hollandais Aris Claeson, de Haarlem, le *Tombeau de Baner*. Cette influence germano-néerlandaise se prolonge jusqu'au XVIIIe siècle. Burchard Precht sculpte en 1707 la chaire de la cathédrale d'Upsal, et Nicolas Millich, élève de Rombout Verhulst, orne l'escalier du château de Drottningholm de statues d'*Apollon* et des *Muses*.

Malgré ces survivances, c'est la sculpture française qui l'emporte. Jacques-Philippe Bouchardon (1711-1753), qu'il ne faut pas confondre avec son frère aîné, le célèbre Edme Bouchardon, devient directeur de l'Académie et travaille à la décoration du château royal. Son œuvre principale : le *Christ au Mont des Oliviers*, orne l'autel de la chapelle du château. On

connaît trois exemplaires de son buste en bronze de *Charles XII* : à Stockholm, à Potsdam et au château de Vaux. Chacune des capitales du Nord voulait avoir une statue équestre de ses rois analogue aux statues de Louis XIV et de Louis XV élevées à Paris par Girardon et Bouchardon. Copenhague avait fait appel à Saly ; Stockholm s'adressa à Pierre-Hubert Larchevêque, qui fut nommé en 1760 sculpteur de la cour et fondit, après la statue pédestre de *Gustave Vasa* (1775), la *statue équestre de Gustave-Adolphe*.

De tous les élèves suédois de Larchevêque, le plus connu est Johan Tobias Sergel (1740-1814), qui compléta son éducation à Paris et à Rome. Sergel, qui représente dans le Nord, avec son contemporain Thorvaldsen, le pseudo-classicisme winckelmannien, fut le sculpteur favori de Gustave III, qui avait un goût très vif pour la sculpture antique et rapporta d'Italie le célèbre *Endymion* du Musée National, exhumé des fouilles de la Villa d'Hadrien. Ses principales œuvres sont le *Faune dormant* du Musée de Stockholm, le monument commémoratif de Descartes, dans l'église Adolphe-Frédéric, et la statue en bronze de Gustave III (1808).



FIG. 197. — J. T. Sergel : Buste du roi Gustave III.
(Musée National, Stockholm.)

PEINTURE. — Les premiers Vasas ne semblent pas avoir eu un goût très vif pour la peinture, bien qu'on raconte que Jan van Scorel d'Utrecht, ayant fait hommage à Gustaf Vasa d'un tableau représentant la Sainte Vierge, reçut en retour « un grand fromage de Suède et un traîneau complètement équipé ». Longtemps négligée au profit de l'architecture, la peinture ne commença guère à jouer un rôle en Suède que vers le milieu du XVIIe siècle, sous le mécénat de la reine Christine, la dernière des Vasas (1632-1654).

Christine possédait la plus précieuse collection de tableaux qui ait jamais été réunie en Scandinavie[1]. La plupart des tableaux de sa galerie, qui comptait cinq cent onze numéros, provenaient de la célèbre « Kunstkammer » de l'empereur Rodolphe II, pillée par les Suédois pendant le sac de Prague ; quelques-uns avaient été offerts à la reine par un des

1. O. GRANBERG, *La galerie de tableaux de la reine Christine de Suède*, Stockholm, 1897.

grands amateurs de ce temps, Pieter Spiering, ministre de Suède à La Haye. On y voyait entre autres une *Danaé* et une *Léda* du Corrège, la *Madonna del Paneggio* de Raphaël, plusieurs Titien, douze peintures mythologiques ou allégoriques de Véronèse, le diptyque d'*Adam et Ève* de Dürer[1], la *Thomyris* et les *Quatre Parties du Monde* de Rubens, neuf tableaux de Gérard Dou. Cette magnifique collection, que Christine transporta à Rome après son abdication, passa aux mains du prince Odescalchi qui la vendit au duc d'Orléans. A la Révolution, elle se dispersa en Angleterre. Il n'en est rien resté en Suède.

Christine avait eu comme peintres attitrés un Hollandais, David Beck,



FIG. 198. — G. Taraval : Plafond de la chapelle du Château royal, à Stockholm.

élève de Van Dyck, et un Français, Sébastien Bourdon, qui séjourna à Stockholm dans le même temps que Descartes, de 1652 à 1654. Sous les premiers Carolins : Charles X (1654-1660), Charles XI (1660-1697), Charles XII (1697-1718), ce sont également des Hollandais, comme Martin Mijtens (1648-1754), ou des Français, comme le miniaturiste Signac, qui se partagent la faveur royale.

Cependant, les deux peintres les plus représentatifs de la Suède au XVIIᵉ siècle sont deux Hambourgeois : David Klöcker, qui prit le nom d'Ehrenstrahl lorsqu'il fut anobli en 1675, et son neveu, David von Krafft. Ehrenstrahl vécut d'abord à Amsterdam, puis fit, grâce aux libéralités de la reine Marie-Éléonore, un séjour de sept ans (1654-1661) à Venise et à Rome où il fut élève de Pietro da Cortona. Son œuvre considérable comprend des plafonds et des fresques décoratives à Gripsholm, au Rid-

1. Aujourd'hui à Madrid, au Musée du Prado.

darhus, à Drottningholm, de vastes compositions religieuses, comme le *Jugement dernier* de la Storkyrka (Grande Église) de Stockholm, des portraits d'apparat, comme son *autoportrait* du Musée de Stockholm, où il se campe dans une lumière d'apothéose entre les allégories de la Peinture et de l'Invention, enfin des scènes de chasse, où il se révèle animalier de grande valeur. C'est, en somme, un des maîtres les mieux doués du style baroque. Son principal mérite est un sens remarquable de l'effet décoratif. Il associait à ses travaux de nombreux élèves, entre autres Johan



Phot. Almberg et Preinitz.

Fig. 199. — Louis Masreliez : Décoration du pavillon de Haga, 1790.

Sylvius, qui séjourna à Versailles et imite Le Brun dans ses grandes compositions décoratives de Drottningholm. Son succès fut extraordinaire. Lorsqu'il mourut, en 1698, son influence était toute-puissante.

Ses fonctions de portraitiste officiel échurent à son neveu David von Krafft dont les œuvres emplissent des salles entières du château de Gripsholm. De son long séjour en Italie et en France, il avait rapporté, à défaut d'imagination créatrice, une grande sûreté de dessin et une science remarquable de la couleur. Dans ses nombreux portraits de *Charles XII* ou dans son portrait du jeune *Karl Fredrik, duc de Holstein*, qu'il a représenté en cuirasse, un bâton de commandement à la main, il imite la manière de Mignard, de Largillierre et de Rigaud qu'il avait connus à Paris.

Le principal artisan du triomphe de l'influence française en Suède au XVIIIe siècle fut le comte Carl Gustaf Tessin, dont l'ambassade en France de 1739 à 1742 prit le caractère d'une mission artistique. Il fréquentait assidûment les ateliers des peintres parisiens : il posa devant Tocqué et Aved, fit portraiturer sa femme par Nattier et son chien par Oudry. Il était lié avec Caylus et consultait pour ses achats Gersaint et Mariette. Il forma ainsi une magnifique collection de tableaux de l'école française du XVIIIe siècle, comparable à celle du roi de Prusse, qui passa en 1757 aux mains de la reine Louise-Ulrique, sœur de Frédéric le Grand, et fut le noyau du Musée National de Stockholm.



Phot. Bulloz.

Fig. 200. — Wertmüller : Portrait de jeune fille.
(Musée de Nancy.)

A défaut de Pater et d'Oudry, il décida Taraval à venir à Stockholm. En même temps, il orientait les artistes suédois vers la France. Paris possédait à la fin du XVIIIe siècle toute une colonie de peintres suédois dont quelques-uns se fixèrent définitivement parmi nous et acquirent à ce contact une forme plus souple, une touche plus preste et plus légère. Lundberg, Roslin, Wertmüller, Hall et Lafrensen, que nous appelons Lavreince, sont les plus célèbres de ces Suédois transfuges.

Gustaf Lundberg, élève de Rigaud et de Largillierre, est surtout connu en France par son portrait de *Marie Leszczinska* et son portrait au pastel de *Boucher*, qui fut exposé au Salon de 1745. Rentré en Suède en 1745, il devint le peintre préféré de la société élégante.

Alexandre Roslin (1718-1793), né à Malmœ, se fixa tout à fait à Paris et ne fit qu'une courte apparition à Stockholm en 1774 avant de se rendre à Pétersbourg[1]. S'il est médiocre psychologue, il peint à merveille les accessoires : les étoffes, dans ses portraits, sont souvent plus vivantes que les visages. « Qui a figure de satin doit être peint par Roslin ». Il exposa au Salon de 1771 les portraits de *Gustave III* et de ses deux frères discutant un plan de campagne. Mais son chef-d'œuvre est peut-être, à Drottningholm, l'effigie de la vieille reine *Louise-Ulrique* :

1. Il ne reniait pas cependant sa patrie d'origine pour sa patrie d'adoption : il signe généralement ses tableaux : *Roslin le Suédois à Paris*.

masque inoubliable de douairière aigrie et mélancolique. Roslin profita de sa renommée à Paris pour patronner ses compatriotes : John Säfvenbom et Elias Martin, élèves de Joseph Vernet, Jonas Hoffman, élève de Vien, Per Krafft le vieux, Lorenz Pasch et Per Hilleström, élèves de Boucher.

Sa renommée de portraitiste fut presque égalée, à la fin du XVIIIe siècle, par son compatriote Wertmüller, qui a peint le célèbre groupe de *Marie-Antoinette avec ses enfants* dans le parc de Trianon (1785).

Hall et Lafrensen (Lavreince) sont les deux derniers Suédois qui aient fait fortune à Paris, avant la Révolution qui les dispersa. Hall, peintre de Louis XVI et des enfants de France, a laissé de charmantes miniatures. Lavreince, élève de Baudoin et de Fragonard, a conquis une réputation de moins bon aloi par ses gouaches et ses estampes à sujets galants, parfois plus grivoises que spirituelles.

Dans cet art, il n'y a rien de proprement suédois. Il faut attendre le XIXe siècle pour pouvoir parler de *la Suède vue par ses peintres* et pour assister à la formation et à l'épanouissement d'un art national.

III

RUSSIE

L'histoire de l'art russe, comme celle de la civilisation russe, en général, se divise en deux périodes inégales : la *période antépétrovienne*, qui va de la conversion de Vladimir au christianisme, en 988, jusqu'au règne de Pierre le Grand, et la *période pétrovienne* ou pétersbourgeoise, qui comprend les deux derniers siècles. Dans la première période, les Russes élaborent, avec des éléments empruntés à Byzance, un art original ; la seconde est caractérisée par la transplantation en Russie de l'art d'Occident.

Cette division commode n'est juste que sous certaines réserves. Il est certain que la fondation de Petrograd, sous le nom allemand de Pétersbourg (1703), marque un tournant décisif de l'histoire de Russie. En transportant sa capitale du centre de l'Empire au bord de la Baltique, Pierre le Grand mettait fin à l'isolement séculaire de son peuple et lui ouvrait, selon le mot célèbre d'Algarotti, « une fenêtre sur l'Europe ». Aucun autre pays n'offre l'exemple d'une révolution aussi brusque, aussi radicale, accomplie non par le soulèvement des masses populaires, mais par la volonté d'un autocrate. Il semble qu'un abîme sépare la vieille

Russie antépétrovienne (Dopetrovskaïa Rouss) de la nouvelle *Russie pétrovienne* (Petrovskaïa Rossia)[1].

En réalité, cette césure est beaucoup moins nette que ne l'imaginent des esprits simplistes ou systématiques. Il ne faut pas croire que « l'occidentalisation » de l'art russe date des réformes de Pierre le Grand. Ce phénomène est bien antérieur, puisque, dès le XIIe siècle, on trouve dans les églises de Vladimir et dans celles de Novgorod des motifs ornementaux empruntés aux églises romanes, et qu'à la fin du XVe siècle le Kreml de Moscou, — ce sanctuaire de l'art et de l'histoire russes, — a été édifié par des architectes italiens. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'avant Pierre le Grand les influences occidentales sont subordonnées aux traditions byzantines, tandis qu'à partir de son règne, ces influences prédominent sans contrepoids.



Fig. 201. — P. A. Solari : Le Palais à facettes. Kreml de Moscou. 1491.

I — PÉRIODE ANTÉPÉTROVIENNE

Nous n'étudierons ici que la fin de cette période, caractérisée par la prépondérance de Moscou, qui se substitue, à partir du XVe siècle, aux anciennes capitales de l'art russe : Kiev, Vladimir et Novgorod[2].

Architecture. — Si les églises construites avant l'invasion mongole du XIIIe siècle ne sont que des variantes plus ou moins originales du schéma byzantin, l'architecture qui se développe à Moscou, à partir du règne d'Ivan III, le rassembleur de la terre russe, s'en écarte de plus en plus. Elle subit, en effet, deux influences qui viennent contre-balancer la tradition byzantine : 1° l'influence de l'architecture Renaissance et baroque de l'Occident ; 2° celle de l'architecture nationale en bois.

Le Kreml de Moscou[3]. — Les palais, les cathédrales, les murs du

1. Comme on le voit, les Russes emploient deux mots différents pour désigner la Russie ancienne et la Russie nouvelle.

2. Sur l'art russe du XIe au XVIe siècle, cf., au tome III de l'*Histoire de l'Art*, le chapitre de M. G. Millet, intitulé : *L'Art chrétien d'Orient*.

3. La forme Kremlin, que Voltaire écrit Cremelin, n'a aucune raison d'être.

Kreml de Moscou, où de naïfs voyageurs croient reconnaître les caractères du « style russe » le plus pur, ont été construits à la fin du xve siècle par une colonie d'architectes italiens, appelés en Russie par le grand prince Ivan III (1462-1505), qui avait épousé Sophie Paléologue, héritière des *basileis* de Byzance. Le plus célèbre de ces artistes « francs », que les Russes désignent sous le nom générique de *Friazines*, est l'architecte-ingénieur bolonais Ridolfo Fioravanti, surnommé Aristote, qui construisit, en 1478, sur le type de la cathédrale de Vladimir, l'*Église de la Dormition* ou de l'*Assomption* (Ouspenski sobor). Un peu plus tard, en 1505, le Milanais Alevisio Novi (Aloisio de Carezzano) élevait une autre église à cinq coupoles, la *Cathédrale de l'Archange* (Arkhangelski sobor), qui, tout en conservant les formes traditionnelles, introduisait dans l'architecture russe des motifs purement italiens : corniches, niches à coquilles, pilastres décorés de rinceaux. L'appareil à bossages en pointe de diamant du *Palais à facettes* (Granovitaïa Palata), construit en 1491 par Marco Ruffo et Pietro Antonio Solari, est visiblement imité des palazzi florentins. Les courtines crénelées, hérissées de tours de défense ou de guet, qui enferment ce prodigieux assemblage de palais et d'églises, rappellent la menaçante silhouette du Castello Sforzesco de Milan.



Fig. 202. — Église aux vingt et une coupoles de Kiji, dans une île du lac Onega.

L'ARCHITECTURE EN BOIS DE LA RUSSIE DU NORD. — Les architectes italiens d'Ivan III eurent le mérite d'enseigner aux Russes, outre certaines formules décoratives de la Renaissance, les secrets d'une technique qui s'était perdue sous la domination mongole. Mais, sans déprécier l'utilité de cet apprentissage, on peut dire que la formation du style nouveau est due principalement à l'architecture en bois de la Russie du Nord. L'histoire de l'architecture de Moscou est, en grande partie, l'*histoire de la transposition des formes de la construction en bois dans l'architecture en pierre*.

La plupart des églises en bois de la Russie du Nord ne remontent guère qu'au XVIIe et au XVIIIe siècle : les incendies, les persécutions dirigées contre les communautés de « vieux croyants » en ont diminué le nombre. Mais le conservatisme de l'art populaire nous donne lieu de croire que les églises subsistantes reproduisent fidèlement des types beaucoup plus anciens.

Ces églises, particulièrement répandues dans les gouvernements de Vologda, d'Olonets et d'Arkhangelsk, sur les bords de la Dvina septentrionale et de la Mezen, présentent une très grande variété de formes : en pyramide, à étages, à coupoles; quelques-unes, comme l'église à vingt et une coupoles de Kiji (Gouvernement d'Olonets), atteignent des proportions grandioses. Pour limiter le danger des incendies, les édifices religieux forment souvent des groupes isolés à une assez grande distance des villages. Rien de plus poétique que ces gerbes de clochers qui surgissent, comme une fantastique apparition, sur le bord d'un fleuve ou au milieu d'épaisses forêts de sapins. Cette architecture, d'une merveilleuse logique, semble l'émanation même du paysage.



Fig. 205. — Église en bois de Saint-Nicolas. Région d'Arkhangelsk.

ÉGLISES MOSCOVITES DU XVIe ET DU XVIIe SIÈCLE. — C'est à cette architecture nationale en bois que les architectes moscovites empruntent, au XVIe siècle, le plan et les principaux éléments de leurs constructions. Le plan carré des Byzantins est remplacé par une forme polygonale. Pour passer du carré à l'octogone, on imagine des rangées d'arcs en encorbellement (kokochniki), qui souvent se chevauchent de la façon la plus pittoresque. Enfin, la coupole arrondie (*glava*) cède la place à un haut clocher conique en forme de pyramide ou de tente (*chater*)[1].

Ce type d'églises pyramidales (*chatrovyé khramy*) n'évince pas du premier coup le type traditionnel à coupoles. L'église de la Décollation de saint Jean-Baptiste à *Diakovo*, près de Moscou, construite en 1529, à la suite d'un vœu, par le grand prince Vasili Ivanovitch, est un curieux

1. Prononcer *chatior*.

édifice hybride en forme de pile, qui hésite encore entre la coupole et la pyramide. Quatre ans plus tard, ces hésitations ont disparu. La belle *Église de Kolomenskoe* (1552), exhaussée sur un large soubassement auquel donnent accès trois larges escaliers, est calquée sur les églises en bois de la Russie du Nord. C'est la première église à pyramide en pierre.

L'*Église de l'Intercession de la Vierge*, de Moscou, plus connue sous le vocable du bienheureux Basile (*Vasili Blajennoï*), est, comme l'église de Diakovo, une église votive, construite de 1555 à 1560 par Ivan le Terrible, en souvenir de la conquête des royaumes tatars de Kazan et d'Astrakhan. Le tsar ordonna de grouper autour d'une église centrale sept petites églises dédiées aux saints dont la fête avait coïncidé avec ses victoires. Ces circonstances historiques expliquent le plan insolite de ce monument, qui est moins une église qu'un conglomérat d'églises. On ne saurait trop admirer l'habileté avec laquelle les architectes Barma et Posnik triomphèrent des difficultés de ce programme et firent sortir de ce fouillis de chapelles indépendantes, dont chacune a sa coupole particulière : côtelée, imbriquée ou taillée à facettes, un édifice harmonieux, dont toutes les parties se fondent dans un ensemble monumental. Bien que de nombreux motifs décoratifs attestent la connaissance du style italien ou « franc », c'est à juste titre que ce monument, le plus populaire de la Russie antépétrovienne, passe pour le symbole du génie artistique du peuple russe.



Fig. 204. — Église en pierre de l'Ascension, à Kolomenskoe, près Moscou, 1552.

L'église de Kolomenskoe n'avait qu'une pyramide unique. Au XVIIe siècle, on voit apparaître des églises à pyramides multiples, comme la *Merveille* d'Ouglitch (1628) et l'*Église de Poutinki* à Moscou (1649-1652). Ces groupes de pyramides plus ou moins asymétriques, les multiples rangées des « kokochniks », une vive polychromie donnent à ces édifices un grand charme pittoresque.

Mais, à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle, le clergé, considérant que les églises en forme de pyramide n'étaient pas conformes à la tradition, proscrit cette architecture nationale et impose le retour au

schéma traditionnel des églises à cinq coupoles (piatiglavyé). La pyramide, qui n'est plus tolérée que pour les clochers et les porches, finit par disparaître. Ce n'est que dans le Nord, loin des yeux du patriarche, que se perpétue ce type d'architecture populaire.

L'ARCHITECTURE DE LA HAUTE VOLGA : LE KREML DE ROSTOV ET LES ÉGLISES D'IAROSLAVL. — Malgré sa prépondérance croissante, Moscou n'absorbe pas toute la vie artistique de la Russie. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, un centre d'activité provinciale très important se développe dans le bassin de la haute Volga. Le Kreml grandiose de Rostov, métropole ecclésiastique de cette région, et les magnifiques églises peintes d'Iaroslavl témoignent éloquemment de cette prospérité.



FIG. 205. — Église de la Transfiguration, à Ostrovo, près Moscou. Vers 1550.

La grandeur de Rostov, petite ville aujourd'hui déchue, sorte de *Bruges russe*, qui mire ses innombrables coupoles dans les eaux calmes du lac Nero, coïncide avec l'épiscopat du métropolite Jonas Sysoevitch, le plus grand bâtisseur russe du XVIIe siècle (1652-1690). C'est de cette époque que date le prodigieux *Kreml de Rostov*, avec son palais archiépiscopal, ses cinq églises tapissées de fresques, ses hautes murailles hérissées de tours : l'ensemble le plus grandiose que nous ait laissé l'architecture russe du XVIIe siècle et le seul Kreml de Russie qui puisse se comparer, pour l'énormité de sa masse et l'intégrité de son décor, au Kreml de Moscou.

Quelques-unes de ces églises présentent des dispositions très originales. Au lieu d'être groupées, comme à Moscou, à l'intérieur de la forteresse, elles sont réparties, pour la plupart, tout autour de l'enceinte, à

cheval sur les portes (nadvratnya), coincées entre deux grosses tours rondes, qui leur donnent un aspect puissamment défensif. La petite église du Sauveur, qui communique avec l'ancien palais épiscopal et les térems, présente à l'intérieur, au-dessus de la solea, une magnifique arcature de colonnes peintes qui séparent le sanctuaire de la nef à la façon d'un jubé.

Les églises de la ville voisine d'Iaroslavl, sur la Volga, qui profita, au XVIIe siècle, de la ruine de Novgorod pour devenir le grand emporium de la Russie du Nord, se distinguent par leur ampleur. Les principales d'entre elles : l'*Église du prophète Élie* (1647-1650), *Saint-Jean-Chrysostome de Korovniki* (1649-1654) et surtout *Saint-Jean-Baptiste de Toltchkovo* (1671-1687), sont deux fois plus vastes que les églises moscovites. Elles sont entourées, sur trois côtés, de larges galeries (paperty) avec des porches pittoresques (kryltsa). Leurs nombreuses coupoles imbriquées s'élèvent directement sur de hauts tambours sans interposition de kokochniks. Les pyramides, proscrites pour la construction des églises proprement dites, prennent leur revanche au-dessus des porches et dans les clochers, qui sont généralement isolés. La décoration extérieure et intérieure est d'une extrême richesse : elle est caractérisée par des revêtements en carreaux émaillés[1], qui encadrent les portails ou les fenêtres des absides, et par l'emploi de la fresque, qui couvre les murs et les voûtes d'un tapis bariolé.



FIG. 206. — Église de Basile le Bienheureux, à Moscou. 1560.

La magnifique *Cathédrale de la Résurrection* (Voskressenski sobor) à Romanov-Borisoglêbsk, le *Monastère de la Résurrection* à Ouglitch, sur la

1. Moscou a conservé un curieux spécimen de ces revêtements en carreaux émaillés dans la porte Kroutitski.

Volga, qui est la plus ancienne construction du métropolite de Rostov, Jonas Sysoevitch, rivalisent avec les églises d'Iaroslavl par l'ampleur de leurs dimensions et le luxe de leur décor.

LE BAROQUE MOSCOVITE. — L'annexion de la Petite-Russie, événement capital de l'histoire de la Russie au xviie siècle, eut, sur le développement de l'architecture moscovite, les conséquences les plus importantes. C'est par l'intermédiaire de l'Ukraine ou Petite-Russie, qui avait été longtemps rattachée à la Pologne, que l'architecture baroque de l'Occident pénétra à Moscou. L'architecture baroque d'Ukraine atteint son apogée à l'époque de l'hetman Mazèpa, qui fit restaurer à Kiev la vieille cathédrale délabrée de Sainte-Sophie et la grande église du monastère Petcherski, et édifier plusieurs églises neuves : l'*Église de l'Épiphanie*, *Saint-Nicolas*, la gracieuse *Église de Tous les Saints* (1696-1698). Toutes ces églises sont conçues sur le type polonais : elles affectent le plan basilical, avec deux tours symétriques de chaque côté de la façade et une haute coupole à la croisée du transept. L'influence occidentale se révèle également dans la riche décoration des frontons à volutes et des cartouches. A l'intérieur, de hauts iconostases en bois sculpté, dont les ornements rappellent les stucages des façades, montent jusqu'à la voûte.



Fig. 207. — Église de la Vierge du Don, à Moscou, 1593.

Moscou emprunte à l'Ukraine, en même temps que ces éléments de décoration baroque, le système de construction à étages (*iarousnost*), qui s'affirme dans les églises en bois de la région du Dnèpr et des Carpathes et pénètre jusque dans la Russie du Nord. Les églises à étages remplacèrent les églises à pyramide proscrites par l'Église orthodoxe. Le type le plus parfait d'architecture ukrainienne à étages est l'*Église de l'Intercession*, à Fili, près Moscou, construite en 1593 aux frais du boïar Lev Kirillo-

vitch Narychkine, oncle de Pierre le Grand. Elle se dresse sur une large terrasse à laquelle on accède par trois escaliers monumentaux. Sa silhouette polychrome est si harmonieuse qu'on ne saurait la comparer, dans l'histoire de l'architecture russe antépétrovienne, qu'à l'exquise chapelle de l'Intercession, sur la Nerl, près de Vladimir.

A la même époque (1690-1704), le prince Vasili Golitsyne faisait construire, dans son fief de Doubrovitsy, au Sud de Moscou, la curieuse *Église de l'Apparition de la Vierge*, exceptionnelle par la prodigieuse exubérance de sa décoration sculptée.



Fig. 208. — Église de Poutinki, à Moscou. 1652.

Les formes décoratives de la prétendue Renaissance allemande, qui n'est qu'une variété du baroque, introduites par l'intermédiaire des récueils d'ornements gravés ou des artels d'artisans allemands, alourdissent la plupart des édifices qui s'élèvent à Moscou dans les dernières années du XVIIe siècle : les pompeux réfectoires monastiques du couvent Simonov, du couvent des Vierges, de la lavra de la Trinité Saint-Serge, et la fameuse *Tour Soukharev*, érigée par Pierre le Grand en l'honneur du régiment Soukharev (1692-1695).

Bien que le baroque moscovite emprunte ses éléments au baroque ukrainien et allemand, il n'en constitue pas moins un style original, dont la seule église de Fili suffirait à montrer la haute valeur et les possibilités de développement. Malheureusement, l'oukaze promulgué par Pierre le Grand, le 9 octobre 1714, pour accélérer la construction de Pétersbourg, arrêta net les travaux de maçonnerie dans tout le reste de la Russie. Quand l'architecture se ranima à Moscou, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, le style baroque avait vécu.

Sculpture. — De la sculpture russe avant Pierre le Grand il n'y a

presque rien à dire. L'Église orthodoxe, fidèle aux objurgations de la loi mosaïque et craignant de ranimer par une coupable tolérance le dangereux prestige des idoles païennes de Peroun et de Veles qu'elle avait eu tant de peine à abattre, exila de ses sanctuaires toute image taillée. En Occident le vieil anthropomorphisme gréco-romain triompha des protestations des Pères de l'Église, et à partir du xiie siècle on assiste à un magnifique épanouissement de la sculpture religieuse et funéraire. Il n'en fut pas de même en Russie, où la tradition orientale, qui substitue au



Fig. 209. — Église de l'Intercession de la Vierge, à Fili, près Moscou, 1693.

relief plastique l'ornementation méplate et le décor polychrome, loin de contrecarrer les prohibitions de l'Église, venait au contraire les renforcer.

Ainsi, du xie au xviiie siècle, la Russie a presque complètement ignoré la statuaire monumentale en ronde-bosse. C'est en vain qu'on cherche des statues de saints aux pieds-droits des portails des églises de Vladimir ou de Moscou. La sculpture funéraire elle-même, qui a suscité en Occident tant de chefs-d'œuvre, n'existe pas. Les tombeaux des tsars dans la cathédrale de l'Archange, au Kreml de Moscou, sont de simples cercueils en cuivre sans la moindre ornementation.

A défaut de statues, l'Église orthodoxe tolérait cependant les bas-reliefs : c'est ainsi qu'au xiie et au xiiie siècle les églises de la région de

Vladimir (Saint-Dmitri de Vladimir, Iouriev-Polski) se couvrent de toute une floraison de sculptures décoratives, en faible relief, dont les motifs, grossièrement traités, sont empruntés à des tissus ou à des ivoires byzantins.

Le même caractère décoratif se retrouve dans les iconostases ou baldaquins en bois sculpté et doré, qui ornent les églises d'Iaroslavl. Mais, au XVIIe siècle, les motifs de cette exubérante décoration sont empruntés de préférence au répertoire des formes de l'Occident.



Fig. 210. — Église de Doubrovitsy, près Moscou. 1704.

Sous l'influence du catholicisme qui, au XVIe siècle, s'infiltre en Russie par l'intermédiaire de la Pologne, on voit apparaître au XVIIe siècle, en dépit des interdictions du haut clergé, des crucifix et des figures de saints en bois sculpté. Le Musée Russe de Pétersbourg possède quelques-unes de ces statues en bois peint, d'une raideur hiératique. Mais cette sculpture de contrebande, favorisée par le voisinage de la Pologne catholique, n'a jamais pris un grand développement. Au reste l'oukaze prohibitif promulgué en 1724 par Pierre le Grand, qui interdisait rigoureusement toutes les images sculptées, sauf les croix en métal, mit fin brutalement à ces rares et médiocres essais d'art plastique religieux.

Peinture. — La peinture russe ancienne, que les Russes appellent *ikonopis*, pour la distinguer de la peinture d'après le modèle vivant (*jivopis*), qui emprunte à l'Occident ses procédés et son répertoire, est loin d'être appréciée comme elle le mérite. Jusqu'à ces dernières années on l'étudiait presque exclusivement du point de vue iconographique en lui déniant toute valeur artistique. Aucun musée de l'Europe occidentale ne lui réserve une place dans ses collections.

Le temps est proche cependant où les fresques russes seront étudiées avec autant de soin que celles de Mistra ou des couvents athonites et où les icônes russes de la belle époque seront recherchées à l'égal des miniatures persanes et des estampes japonaises.

Les causes de ce déni de justice sont multiples. Les fresques russes sont peu nombreuses et mal conservées : la plupart ont été grossièrement repeintes, beaucoup dorment encore sous leur linceul de chaux ; les plus belles n'ont été mises au jour que tout récemment. Quant aux icônes peintes sur bois, elles sont au contraire extrêmement nombreuses : mais il est presque impossible de les étudier dans les églises ou trésors d'églises à cause des garnitures en métal (*riza*), ne laissant à découvert que les visages et les mains, dont on prit l'habitude de les revêtir à la fin du XVIIe siècle. Au surplus, même débarrassées de ce caparaçon, les icônes sont encore masquées par une épaisse couche de vernis (*olifa*) qui a noirci avec le temps et qu'on ne peut enlever que par un travail patient et délicat : ces voiles une fois tombés, c'est une véritable révélation.



Fig. 211. — Déisis. Intercession de la Vierge et de saint Jean-Baptiste.
(Collection Ostrooukhof, Moscou.)

A mesure que nous voyons ressusciter ainsi dans leur beauté première les monuments de cet art, bien des préjugés se dissipent. On parle de la tristesse des icônes russes : rien n'égale au contraire la gaieté et la fraîcheur de leur coloris, une fois qu'elles sont débarrassées de la taie d'huile noircie qui les enténèbre. On leur reproche leur uniformité : en réalité l'iconographie de la peinture russe ancienne est très riche, et les artistes étaient moins asservis qu'on ne le croit à la tradition religieuse. On insiste sur les procédés de division du travail et de fabrication collective qui excluent toute originalité et tout progrès. En fait, ces pratiques, devenues courantes dans la peinture d'icônes moderne, qui est tombée au rang d'une industrie, ne semblent pas remonter au delà du XVIIe siècle, et d'ailleurs ce reproche atteindrait également l'art médiéval

d'Occident, dont les manuscrits à miniatures et les retables peints et sculptés sont également des œuvres collectives.

ÉCOLE DE NOVGOROD[1]. — Du XI[e] au XVI[e] siècle, Novgorod a été la véritable capitale artistique de la Russie, et les plus admirables chefs-d'œuvre de la peinture russe se rattachent plus ou moins directement à cette école.

Dès la période prémongole, Novgorod tient le premier rang. De l'ensemble des fresques qui décoraient Sainte-Sophie, il ne reste malheureusement qu'un seul fragment bien conservé de la première moitié du XII[e] siècle, représentant *saint Constantin* et *sainte Hélène*. Cette peinture est avec les fragments de fresques retrouvés sous la chaux dans l'église Saint-Georges à Staraïa Ladoga le chef-d'œuvre de la peinture byzantino-russe du XII[e] siècle. Les fresques plus populaires et mieux conservées de l'église du Sauveur de *Nereditsa*, qui datent de 1199, sont loin d'avoir la même valeur artistique.



FIG. 212. — Lamentation. Icône de Novgorod. XV[e] siècle.
(Collection Ostrooukhof, Moscou.)

Après la ruine de Kiev et de Vladimir, Novgorod, que sa situation mettait à l'abri de l'invasion tatare, devient l'unique refuge de la civilisation russe. Les fresques de l'église de l'Assomption à Volotovo (1363) et de Saint-Théodore-Stratilate à Novgorod (vers 1470) rivalisent avec les plus beaux monuments de l'art byzantin sous les Paléologues.

C'est à cette époque que se développe la peinture d'icônes, dont l'évolution est intimement liée à la *création de l'iconostase*.

Nous sommes si habitués à voir se dresser dans les églises orthodoxes,

1. Nous devons remonter ici de quelques siècles en arrière pour faire saisir l'évolution de la peinture d'icônes russe.

entre la nef et le sanctuaire, une cloison en bois ornée de rangées d'icônes, que nous avons peine à concevoir une église russe sans iconostase. Cependant, durant de longs siècles, une simple grille ou une arcade basse suffit à marquer cette séparation : une cloison plus haute aurait masqué les mosaïques ou les peintures des absides.

L'iconostase n'apparaît en Russie qu'à la fin du XIVe siècle. Les icônes se multipliaient tellement dans les églises qu'on ne savait plus où les placer. On commença par tapisser le chancel d'une rangée d'icônes : puis on les superposa en plusieurs registres, de sorte que peu à peu la barrière du sanctuaire devint un gigantesque écran à cinq étages (piatiiarousni), montant, comme les retables allemands du XVe siècle, jusqu'à la voûte.



FIG. 215. — André Roublev : La Sainte Trinité. Vers 1408.
(Lavra de la Trinité Saint-Serge, près Moscou.)

Comme l'iconostase dérobait complètement la vue du sanctuaire, on reporta sur cette cloison verticale la décoration traditionnelle des coupoles et des absides.

L'ordonnance des thèmes iconographiques est partout la même. Au-dessus d'une première rangée d'icônes se place le thème de la Déisis, symbole du Jugement dernier : le Christ trône au-dessus de la porte royale entre la Vierge et le Prodrome, auxquels se joint, à droite et à gauche, une longue théorie d'intercesseurs : les archanges Gabriel et Michel, les apôtres Pierre et Paul, des saints et des martyrs qui forment ce qu'on appelle le « tchine ». Au-dessus de la rangée capitale de la Déisis se superposent la rangée des grandes fêtes (prazdnitchny iarous), qui comprend douze petits panneaux à multiples personnages, la rangée des prophètes (prorotcheski), et enfin, entourant Dieu Sabbaoth, la rangée des patriarches (praotetcheski).

Si la peinture d'icônes a gardé longtemps en Russie un caractère monumental, c'est grâce à ce développement de l'iconostase. Chaque

panneau faisant partie intégrante d'un grand ensemble décoratif, il en résultait pour les peintres la nécessité de rechercher avant tout la clarté de la composition, la lisibilité.

Le plus célèbre des peintres d'icônes russes est André Roublev[1] qui, bien qu'il ait travaillé à Moscou, se rattache étroitement par ses origines et son style à l'école de Novgorod. Nous ne savons presque rien de sa vie, sinon qu'il naquit vers 1370 et mourut vers 1430, qu'il fut l'élève et le collaborateur du Grec Théophane. Ses fresques de la cathédrale de l'Assomption à Vladimir (1408) ont été si fâcheusement restaurées que seules subsistent les grandes lignes de la composition. Nous ne pouvons plus juger de son talent que par la célèbre icône de la *Sainte Trinité*, à la lavra de la Trinité Saint-Serge, près de Moscou. Cette magnifique icône, récemment restaurée, qui représente, suivant la tradition iconographique russe, la Trinité sous le symbole des trois anges à la table d'Abraham, est un pur chef-d'œuvre qui, par la spiritualisation délicate des figures, l'eurythmie de la composition, fait penser à un Fra Angelico byzantin[2].

A l'Est du gouvernement de Novgorod, à quelques verstes de la ville de Kirillov (Saint-Cyrille), près du lac Blanc, s'élève au milieu des bois le monastère fondé par le bienheureux Thérapontе. La petite église de ce couvent renferme le plus remarquable ensemble connu d'ancienne peinture russe : ce sont les fresques exécutées en 1500, comme l'atteste une inscription, par « l'ikonnik Dionisii et ses fils ». Ce maître Denis est un artiste de génie, comparable aux grands Italiens du Quattrocento. Le *monastère de Thérapontе* a pour la Russie la même signification que dans l'art italien l'*Arena* de Padoue.

Une question se pose à propos de ces chefs-d'œuvre de l'art novgorodien du XIVe et du XVe siècle. Faut-il admettre, comme le veulent Kondakov et Likhatchev, une influence de la peinture italienne du Trecento et du Quattrocento, qui se serait frayé une voie jusqu'en Russie par l'intermédiaire des Slaves balkaniques : Dalmates et Serbes? Suffit-il au contraire, comme le prétend Mouratov, pour expliquer cette magnifique floraison, de la rattacher au renouvellement de l'art byzantin sous les Paléologues, à l'art réaliste, pittoresque et humain qu'illustrent les fresques de Mistra et les mosaïques de Kahrié-Djami? La thèse des origines italiennes est spécieuse, mais la thèse byzantine nous paraît plus solidement fondée.

ÉCOLE DE MOSCOU. — Au XVIe siècle, le centre artistique passe de Novgorod à Moscou. Les œuvres de cette dernière période sont loin d'égaler

1. Prononcer Roubliof.
2. Le Musée russe de Pétersbourg, qui s'est enrichi de la collection Likhatchev, la Galerie Tretiakov, les collections Ostrooukhov et Riabouchinski et les églises des Vieux-Croyants à Moscou possèdent les meilleurs spécimens de cet art exquis.

celles de l'école de Novgorod. Dès l'époque d'Ivan le Terrible, les gravures allemandes ou italiennes dont s'inspirent les peintres corrompent la tradition byzantine : le style et l'iconographie se transforment. Pour la première fois on voit apparaître dans la peinture russe des sujets profanes. La *Chambre dorée* et le *Palais à facettes* du Kreml s'ornent de fresques allégoriques ou même de sujets empruntés à l'histoire de Russie.

Pendant un certain temps les traditions de l'école de Novgorod se maintiennent dans les œuvres qu'on a groupées à tort sous le titre d'*École Stroganov*, parce que le revers d'un grand nombre d'icônes peintes entre 1580 et 1620 porte le nom d'un des membres de la famille Stroganov. En réalité les peintres qui travaillaient pour ces riches Mécènes d'origine novgorodienne, établis à Oustioug et à Solvytchegodsk dans la Russie du Nord, travaillaient aussi pour les tsars de Moscou. On retrouve les noms des Savine, d'Emilien Moskvitine, de Procope Tchirine sur les listes des peintres des tsars. Il n'y a donc pas lieu, malgré les qualités d'exécution précieuse et comme miniaturée des icônes dites Stroganov, de les rattacher à une école à part, distincte des écoles de Novgorod et de Moscou.



FIG. 214. — Saint-Nicolas. Fresque du Monastère de Thérapont, 1500.

C'est à partir du milieu du XVIIe siècle que s'affirme l'orientation nouvelle de la peinture russe. Ce changement est si marqué que la limite séparant la peinture russe ancienne (ikonopis) de la peinture russe moderne (jivopis) devrait être reportée sous le règne d'Alexis Mikhaïlovitch, un demi-siècle avant la fondation de Pétersbourg. Dès cette époque on voit affluer à Moscou de nombreux peintres étrangers qui envahissent et transforment l'*Oroujeïnaïa Palata*, la première Académie russe des Beaux-Arts.

Bien que les œuvres de ces étrangers établis à la cour des tsars de Moscou soient désignées sous le nom générique d'œuvres *franques* (friajskia), aucun d'eux n'était Français ou Italien : ils se recrutent parmi les Allemands, les Hollandais, les Polonais. Le premier qui soit mentionné dans les documents, Jan Detterson (1643-1655), fut remplacé par un aventurier polonais, Stanislas Loputski, auquel succéda le Hollandais Daniel Wuchters, à qui on attribue le vigoureux portrait du *Patriarche*

Nicon entouré de ses acolytes. C'est à ces étrangers qu'est due l'introduction en Russie de la peinture de portrait (*parsouna*)[1].

Ces nouveautés soulevèrent naturellement l'indignation des orthodoxes intransigeants. Mais le tsar Alexis Mikhaïlovitch et son favori Khitrovo, qu'il avait mis à la tête de l'Oroujeïnaïa Palata, inclinaient tous les deux vers la « manière franque » (friajskoe dèlo) ; de sorte que l'opposition dut s'incliner.

Le triomphe des nouvelles tendances fut assuré par le célèbre « isographe » du tsar Simon Ouchakov (1626-1686) qui est, avec André Roublev, le seul maître universellement connu de la peinture russe ancienne. A vingt-deux ans, en 1648, il avait déjà le titre de peintre du tsar (tsarski ikonopisets). Sa première œuvre datée, l'icône de la *Vierge de Vladimir*, est de 1652. Ses deux icônes du *Sauveur*, à la lavra de la Trinité Saint-Serge, sont d'un style assez académique, et on a beaucoup exagéré le mérite de la fameuse icône de l'*Annonciation*, dans l'église de la Vierge de Géorgie à Moscou, qui passait pour son chef-d'œuvre. Ouchakov est le premier peintre russe qui ait pratiqué la gravure ; mais la plus intéressante de ses eaux-fortes : les *Sept Péchés capitaux* (1673), est visiblement calquée sur un modèle étranger. En somme, ce « Raphaël de l'art russe » s'est montré incapable d'enrayer la décadence. Il n'est plus peintre d'icônes à la manière grecque, et il n'est pas encore un peintre moderne à la manière franque : aussi, malgré des dons réels, n'a-t-il rien produit qui donne une véritable jouissance artistique.

Comme presque toutes les fresques moscovites ont disparu, c'est dans les villes de la haute Volga, à Kostroma, à Rostov et surtout à Iaroslavl, qu'il faut aller chercher les cycles les plus importants de fresques russes du XVIIe siècle. A Saint-Élie ou à Saint-Jean-Baptiste d'Iaroslavl, des peintures illustrant les scènes des Évangiles ou les visions eschatologiques de l'Apocalypse tapissent entièrement les voûtes, les piliers, les murs des églises et de leurs larges galeries. On se demande où ces petites villes provinciales ont pu recruter les équipes de peintres nécessaires pour couvrir ces centaines de mètres carrés. Dans aucun pays, sans en excepter l'Italie, on ne trouverait une quantité aussi fantastique de fresques peintes en si peu de temps.

Il va sans dire que la valeur artistique et l'originalité de ces peintures à la grosse sont médiocres. Les menus tableautins qui se superposent parfois sur sept ou huit rangées du sol jusqu'à la voûte présentent un intérêt purement narratif et sont dépourvus de tout caractère monumental. Les peintres se contentent de calquer ou plutôt d'adapter en les simplifiant les gravures des éditions illustrées de la Bible, qui avaient

1. Corruption du mot latin *persona*.

pénétré à cette époque en Russie, notamment la Bible de Jan Vischer (Piscator), parue à Amsterdam en 1650. Nous sommes loin du style admirable des fresques et des icônes novgorodiennes de la belle époque. Les fresques d'Iaroslavl sont à celles du monastère de Théraponte ce que les fresques athonites du XVIe siècle sont aux chefs-d'œuvre de Mistra.

II. — PÉRIODE PÉTROVIENNE

Si importante que soit la date de la fondation de Pétersbourg (1703), que Pierre le Grand baptisa du nom hollandais de *Pieterburkh*, il est inexact d'en faire pour l'art russe le point de départ d'une ère nouvelle. Nous avons vu que la pénétration des étrangers (inozemchtchina), dont on veut faire le caractère spécifique de cette période, est bien antérieure au XVIIIe siècle. Ce qui est vrai, c'est que, dans une ville neuve comme Pétersbourg, les influences étrangères, qui se heurtaient à Moscou à des traditions séculaires, ne rencontrent plus aucune résistance.

ARCHITECTURE. — *L'INFLUENCE GERMANO-HOLLANDAISE SOUS PIERRE LE GRAND.* — Le vœu de Pierre le Grand était que sa nouvelle capitale eût une physionomie européenne et ressemblât aussi peu que possible à une ville russe. Pieterburkh devait être dans sa pensée une nouvelle Amsterdam. Pour réaliser ces plans, il s'adressa systématiquement à des étrangers.

Son premier architecte fut Domenico Trezzini qui était originaire des environs de Lugano. Italien par ses origines, il ne l'est guère par son style. Avant de venir en Russie, il avait été à Copenhague au service du roi de Danemark. Or, l'architecture danoise du XVIIe siècle n'est qu'une ramification de la Renaissance hollandaise. Ainsi s'explique le caractère hollandais de ses constructions.

Son œuvre la plus populaire est l'*Église de la forteresse Saint-Pierre-et-Paul* (1714-1733), noyau de la nouvelle capitale. La rupture avec la tradition moscovite y apparaît complète : la nouvelle église n'a rien de commun avec les « sobors » russes à coupoles : c'est une véritable « kirka » protestante, d'aspect maussade et de proportions mesquines. Pour Pierre le Grand l'essentiel était le clocher : il rêvait de dresser dans sa nouvelle résidence une tour d'une hauteur vertigineuse qui dépasserait le célèbre campanile d'*Ivan Veliki*, le palladium de Moscou. C'est à la Bourse de Copenhague que Trezzini emprunta le galbe aigu de cette flèche qui jaillit au-dessus des murs bas de la forteresse. Cette aiguille dorée est, avec la flèche jumelle de l'Amirauté, le trait dominant du panorama de la capitale. « La flèche de Saint-Pierre-et-Saint-Paul, écrit Grabar, est pour Péters-

bourg ce qu'est le Campanile de Saint-Marc pour Venise, la flèche du Münster pour Strasbourg ou la tour d'Ivan Veliki pour Moscou : supprimez-la, et la physionomie de la ville change du coup. »

Dans l'île de Vasili Ostrov, Trezzini construisit l'énorme bâtiment des *Douze Collèges* ou ministères, les Uffizi de Petrograd, qu'occupe aujourd'hui l'Université. Ces douze pavillons placés côte à côte ont l'aspect monotone d'une caserne administrative.

L'œuvre la plus brillante de Trezzini aurait été la *Lavra d'Alexandre-Nevski*, s'il avait pu la réaliser telle qu'il l'avait conçue. Pierre le Grand voulait doter la troisième capitale de la Russie d'une lavra aussi vaste que celles de Kiev et de Saint-Serge près Moscou : à cet effet il ordonna la translation, de Vladimir à Pétersbourg, des reliques de saint Alexandre Nevski qui avait battu les Suédois sur les bords de la Néva, et il chargea Trezzini de construire un monastère sur cet emplacement relié à l'Amirauté par une grandiose perspective qui prit le nom de Nevski. Le projet original a été malheureusement complètement remanié.



Fig. 215. — Domenico Trezzini : Flèche de l'église de la Forteresse, à Pétersbourg. 1714.

Le second architecte que le tsar appela dans sa résidence est l'Allemand Andreas Schlüter, l'architecte du château royal de Berlin, le sculpteur du Monument du Grand Électeur, qui était tombé en disgrâce à la cour de Prusse et consentit en 1713 à s'expatrier. Son rôle a été considérablement exagéré. Lorsqu'il arriva à Pétersbourg, c'était un vieillard malade, usé, qui s'éteignit, en 1714, au bout de quelques mois. La seule œuvre à laquelle il ait participé, la maisonnette du Jardin d'Été, est insignifiante. Il n'y a rien de commun entre la Kunstkammer (Académie des Sciences) et le Münzthurm (Tour de la Monnaie) de Berlin, qui avait provoqué sa disgrâce.

La mort de Schlüter laissa le champ libre à d'autres architectes allemands : Mattarnovy, Theodor Schwertfeger qui remplaça Trezzini dans la construction du monastère d'Alexandre Nevski, et surtout Gottfried Schä-

del (1680-1752), l'architecte préféré du prince Menchikov, le tout-puissant favori de Pierre le Grand, pour lequel il construisit deux palais grandioses, l'un à la ville, l'autre à la campagne : le *Palais Menchikov* (École des Cadets) à Vasili Ostrov et le *Palais d'Oranienbaum*.

Le plus célèbre des architectes étrangers à la solde de Pierre le Grand est Alexandre Leblond qui arrive à Pétersbourg en 1716 avec toute une colonie d'artistes et d'artisans français. Pierre lui demanda d'abord d'élaborer un plan général de sa capitale à laquelle il voulut donner pour centre l'île de Vasili Ostrov, découpée en damier par des canaux. Leblond fit de nombreux projets pour le Jardin d'Été, les palais de Strêlna et de Peterhof. Lorsqu'il mourut en 1719, il laissait quantité de travaux inachevés.



Façade sur la place.



Façade sur la Néva.

FIG. 216. — Rastrelli : Le Palais d'Hiver. 1754-1762.

En somme, tous les architectes de Pierre le Grand, sauf un, sont italiens ou allemands, et les Italiens eux-mêmes, comme Trezzini, sont imbus du style de la Renaissance des pays du Nord. C'est pourquoi les rares édifices qui subsistent de cette époque ont un caractère hollandais si prononcé. L'art néerlandais dominait, en effet, au XVIIe siècle, dans l'Allemagne du Nord, les pays scandinaves et d'une façon générale tous les pays de la Baltique. Pétersbourg, la dernière venue des capitales de la Baltique, ne pouvait échapper à cette emprise : ce fut la dernière conquête artistique des Pays-Bas.

LE ROCOCO RUSSE DE L'ÉPOQUE D'ÉLISABETH. — Cette empreinte germanique et néerlandaise n'allait pas tarder à s'effacer. Le règne de la tsarine Élisabeth Petrovna, fille de Pierre le Grand, est marqué par une réaction contre l'influence allemande qui va dès lors céder le pas à l'influence française. Les premiers architectes étrangers n'avaient tenu aucun compte des traditions indigènes ; ils avaient substitué à l'église russe à cinq coupoles le schéma du temple protestant. On revient sous Élisabeth à la forme nationale de l'église à coupoles, et la flèche à l'allemande (*chpitz*,

chpil) est remplacée par un campanile généralement isolé (*kolokolnia*). En somme le style qui fleurit en Russie sous Élisabeth est un mélange savoureux de traditions moscovites et de rococo français.

Le plus grand architecte russe de l'époque d'Élisabeth fut Rastrelli le jeune, fils d'un sculpteur d'origine italienne, mais d'éducation française, qui était venu de Paris à Pétersbourg en même temps que l'architecte Leblond.

L'ampleur de son œuvre est prodigieuse. Le nombre des palais et des églises dont il conçut les plans ou dirigea la construction entre 1750



FIG. 217. — Rastrelli : Modèle du couvent Smolny, à Pétersbourg. 1749.

et 1770 est presque invraisemblable. Il est certainement, avec Quarenghi et Rossi, l'architecte qui a le plus fortement marqué de son sceau la nouvelle capitale des tsars. Presque toutes les résidences impériales : le colossal *Palais d'Hiver*, le *Palais d'Été*, qui fut malheureusement rasé par Paul Ier pour faire place au château Saint-Michel, le *Palais de Tsarskoe-Selo*, sont sorties de son cerveau ; c'est lui qui a construit, pour les grands seigneurs favoris de la tsarine, les magnifiques *Palais Stroganov* et *Anitchkov* qui jalonnent la Perspective Nevski et lui donnent un aspect triomphal, l'*Hôtel Vorontsov*, affecté plus tard au Corps des Pages. Son chef-d'œuvre eût été le grandiose *Couvent Smolny*, dont le modèle (1749) est conservé à l'Académie des Beaux-Arts. Le couvent, véritable ville monastique, ample comme un Kreml, devait grouper ses bâtiments, peints en bleu turquoise, autour d'une église et d'un campanile d'une vertigi-

neuse hauteur. Malheureusement ce clocher ne fut pas exécuté, et l'église elle-même ne fut achevée que longtemps après dans le style classique.

Son activité ne se limita pas à Pétersbourg. L'*Église Saint-André* de Kiev (1744-1767), pittoresquement juchée sur un escarpement dominant la ville basse et la nappe étalée du Dnèpr, frappe, malgré le style jésuite de son ornementation tarabiscotée, par la beauté de ses proportions et la noblesse de ses formes.

Le meilleur disciple de Rastrelli est Sava Tchevakinski, à qui Pétersbourg doit le charmant campanile de l'*Église Saint-Nicolas-des-Marins*, qui se mire dans l'eau dormante d'un canal.

LE CLASSICISME DU RÈGNE DE CATHERINE II. — La fondation de l'Académie des Beaux-Arts à la fin du règne d'Élisabeth (1758) marque pour l'architecture russe le début d'une période nouvelle, glorieuse entre toutes, dont le *style Empire* de l'époque d'Alexandre Ier sera le suprême épanouissement. Par réaction contre les redondances capricieuses du baroque, on revient à des formes plus simples, plus calmes, imitées de l'antique, que les fouilles d'Herculanum venaient de remettre en honneur.

En attendant que l'Académie eût formé une première génération d'élèves russes, Catherine II, qui était possédée d'une vraie « fureur de bâtir », dut s'adresser à des architectes étrangers. Le majestueux *Palais de l'Académie des Beaux-Arts*, que certains historiens s'obstinent à attribuer contre toute évidence au Russe Kokorinov, est l'œuvre de l'architecte français Vallin de la Mothe, qui fut le premier professeur d'architecture à l'Académie. Les dessins originaux de la façade, de l'escalier de parade et de la rotonde, signés de la Mothe, ne laissent aucun doute à cet égard[1]. D'ailleurs cette architecture logique, sévère, a un caractère français très marqué. C'est encore à Vallin de la Mothe que Pétersbourg doit le célèbre *Pavillon de l'Ermitage*, que Catherine II fit construire comme annexe au Palais d'Hiver, l'église catholique *Sainte-Catherine*, sur la Perspective Nevski, et la belle arche en briques de la *Nouvelle Hollande*, qui est une merveille de proportion.

La grâce sobre du style Louis XVI trouve un autre interprète dans la personne de l'Italien Rinaldi qui, après avoir construit dans le parc d'Oranienbaum la *Montagne russe* et le *Pavillon chinois*, édifia, dans un goût plus sévère, le *Palais de Marbre* et le *Château de Gatchina*, fastueux présents de Catherine II à son favori le prince Grégoire Orlov. Son projet de reconstruction de la cathédrale Saint-Isaac a malheureusement été sacrifié sous Alexandre Ier à la coupole de Montferrand.

Ni Vallin de la Mothe, ni Rinaldi n'étaient, au goût de Catherine II, suffisamment « antiques ». Elle s'engoua de « Mister Cameron, Écossais

1. Vallin de la Mothe se contenta d'ailleurs de remanier les plans que Chouvalov avait demandés en 1758 à l'architecte français Jacques-François Blondel.



Fig. 218. — Vallin de la Mothe : Palais de l'Académie des Beaux-Arts, a Pétersbourg, 1765.

de nation, Jacobite de profession, grand dessinateur nourri d'antiquités, connu par un livre sur les bains romains ». Cameron était un disciple de l'architecte français Clérisseau, à qui Catherine avait acheté ses portefeuilles de dessins et commandé la maquette d'un arc de triomphe en l'honneur de victoires sur les Turcs. Le souvenir de Clérisseau se retrouve dans ses deux œuvres capitales : la décoration, à Tsarskoe-Selo, des appartements privés de Catherine II, qui se prolongeaient du côté du parc par une grande galerie à arcades et une rampe en pente douce, et le charmant *Palais de Pavlovsk*, résidence du grand-duc Paul Petrovitch, le futur Paul Ier.



Fig. 219. — Vallin de la Mothe : Porte monumentale de la Nouvelle Hollande, à Pétersbourg, 1765.

Le dernier et le plus génial des architectes de Catherine II est Giacomo Quarenghi (1744-1817), originaire de Bergame dans la haute Italie. Pur classique, disciple de Palladio, il se distingue par la clarté et la simplicité du plan, la sobriété de l'ornementation, le sens délicat des proportions. La magnifique colonnade du *Palais Alexandre* à Tsarskoe-Selo, le portique du *Palais Anglais*[1] à Peterhof, le petit *Théâtre de l'Ermitage*, qui s'inspire du Teatro Olimpico de Vicence, comptent parmi les œuvres les plus nobles de la fin du XVIIIe siècle. Sous le règne d'Alexandre Ier, le vieux maître eut l'amertume de voir ses projets pour le Grand Théâtre et la Bourse sacrifiés à ceux de son rival Thomas de Thomon.

Le premier « classique » russe, sorti de l'Académie des Beaux-Arts, fut Starov, l'architecte du *Palais de Tauride* (1785). Cet édifice, construit pour le célèbre prince Potemkine, le favori de Catherine II, qui avait rapporté de ses campagnes contre les Turcs, en Crimée, le glorieux surnom de prince de Tauride (Tavritcheski), ne donne plus aujourd'hui, depuis qu'il a été approprié à l'usage de la Douma, qu'une faible idée de sa splendeur d'antan. La magnifique salle à colonnade, qui servit de

1. Ainsi appelé, parce qu'il est au milieu d'un jardin anglais que Catherine II avait fait dessiner à côté du parc à la française.

cadre aux fêtes somptueuses offertes par Potemkine à Catherine II, inaugure dans l'architecture russe le triomphe de la colonne qui devient, à partir de cette époque, un des éléments essentiels de toute construction, aussi bien pour les maisons bourgeoises que pour les palais, à la campagne comme à la ville.

Malgré l'importance croissante de Pétersbourg, Moscou, « la douairière détrônée », n'en continue pas moins à revendiquer sa part dans la vie artistique russe. Un des premiers pensionnaires de l'Académie, Bajenov (1737-1799), qui, après avoir d'abord suivi à Pétersbourg les leçons de Vallin de la Mothe, avait été à Paris l'élève de de Wailly, fut chargé par Catherine II d'étudier le projet d'un palais gigantesque qui aurait remplacé ou englobé toutes les constructions du Kreml : ce modèle, auquel l'artiste travailla plus de dix ans, ne fut heureusement pas exécuté. Il en fut de même du palais d'été de Tsaritsyne, près de Moscou, dont la construction fut arrêtée en 1787 sur l'ordre de l'impératrice qui le trouvait funèbre « comme un cercueil entouré de candélabres ».



Fig. 220. — Quarenghi : Colonnade du Palais Alexandre, à Tsarskoe-Selo, 1795.

Le plus grand architecte de Moscou au XVIIIe siècle est Kazakov (1735-1812) qui, à la différence de son contemporain Bajenov, n'a jamais vécu à l'étranger. Du style baroque, son point de départ, il passe par tous les degrés du classicisme, sans cesser d'être lui-même. Ses constructions ont un caractère plus intime et moins froid que l'architecture officielle de Pétersbourg. Ses chefs-d'œuvre sont le palais Pachkov, aujourd'hui *Musée Roumiantsov*, et le palais du comte Razoumovski, transformé en orphelinat. De Moscou son style se répandit dans une grande partie de la Russie.

Sculpture. — Si les Russes n'avaient pas attendu l'ère pétrovienne pour épanouir leurs dons d'architectes, la sculpture, prohibée par l'Église orthodoxe, était restée pour eux jusqu'au XVIIIe siècle un monde inconnu : ils avaient, dans ce domaine, tout à apprendre. Aussi la sculpture en Russie n'est-elle représentée pendant la première moitié du XVIIIe siècle que par des étrangers.

SCULPTEURS ÉTRANGERS SOUS PIERRE LE GRAND. — Les premiers sculpteurs appelés par Pierre le Grand étaient allemands ou français. Leurs travaux sont plutôt du ressort de la sculpture ornementale que de la grande sculpture : ils décorent des frontons d'édifices, des lambris d'appartements, des proues de navires. L'Allemand Conrad Osner est l'auteur du grossier bas-relief représentant la *Chute de Simon le Magicien*, qui surmonte la porte Saint-Pierre de la forteresse Pierre-et-Paul (1717). Peut-être Schlüter a-t-il modelé les maquettes des petits bas-reliefs mythologiques encastrés dans les murs de la maison d'été de Pierre le Grand. Mais le grand ornemaniste de l'époque est le Français Nicolas Pineau (1684-1754) qui vint à Pétersbourg en 1716 avec Leblond et y resta plus de dix ans : c'est à ce maître du style Régence que sont dus les panneaux en bois sculpté qui lambrissent la *bibliothèque* de Pierre le Grand et le pavillon de *Marly* à Peterhof.



Fig. 221. — Rastrelli père : Statue équestre de Pierre le Grand, à Pétersbourg. 1745.

L'agent du tsar à Paris avait engagé en même temps que Leblond et Pineau un Italien francisé, le comte Carlo Bartolomeo Rastrelli, qui s'était fait connaître par son tombeau de Simon Arnauld, marquis de Pomponne, à l'église Saint-Merry. Artiste universel, Rastrelli se faisait fort d'exécuter à la complète satisfaction de « Sa Majesté tsarienne » des figures en marbre et en bronze, des masques en cire et en plâtre à la ressemblance des personnes vivantes, des fontaines, des décorations et machines de théâtre. Ses deux œuvres capitales sont la statue en bronze de la *Tsarine Anna Ivanovna*, énorme commère mafflue suivie d'un négrillon en turban portant le globe impérial (1741), et surtout la *Statue équestre de Pierre le Grand* (1745), inspirée du *Louis XIV* de Girardon et du *Grand Électeur* de Schlüter, qui précéda le chef-d'œuvre de Falconet et qui, après de multiples avatars, fut érigée sous Paul Ier devant le château Saint-Michel. Ces bronzes « baroques », minutieusement ciselés, dégagent une impression de force emphatique.



Fig. 222. — Falconet : Statue équestre de Pierre le Grand, a Pétersbourg. 1766-1778.

ENSEIGNEMENT DE GILLET A L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. — La fondation de l'Académie des Beaux-Arts (1758) marque une date décisive dans l'histoire de la sculpture russe. L'influence française va dominer dès lors jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle.

Nicolas Gillet (1709-1791), qui fut le premier professeur de sculpture de l'Académie, arrive à Pétersbourg en 1758. Ses bustes d'*Ivan Chouvalov* (Académie des Beaux-Arts), du *Grand-Duc Paul Petrovitch* (Palais d'Hiver), ses vases décoratifs au palais de Pavlovsk ne dénotent pas des qualités hors de pair. Mais il est du nombre de ces artistes qui sont plus grands par leur enseignement que par leur œuvre. Il eut la gloire de former à l'Académie les meilleurs sculpteurs russes du temps de Catherine. Aucun maître étranger n'a eu plus d'influence sur le développement de la sculpture en Russie.



Fig. 225. — N. F. Gillet : Buste du grand-duc Paul Petrovitch (Paul I[er]), à Pétersbourg.

SCULPTEURS FRANÇAIS EN RUSSIE SOUS CATHERINE II. — L'enseignement de l'Académie ne pouvait pas porter immédiatement des fruits. La première « promotion » de sculpteurs russes ne commence guère à produire que vers 1770. En attendant, Catherine II dut avoir recours à l'étranger, et, à l'exemple de ses voisins les rois de Prusse, de Suède et de Danemark, elle s'adressa à la France.

Le plus illustre de ces maîtres français est Étienne Falconet, qui fut retenu douze ans (1766-1778) à Pétersbourg par l'élaboration et la fonte de son chef-d'œuvre : la *Statue équestre en bronze de Pierre le Grand.* Conformément aux idées des encyclopédistes, le tsar est représenté non en guerrier, mais en législateur. L'énorme bloc en granit de Finlande que son cheval fougueux gravit au galop donne au « Cavalier d'airain », chanté par Pouchkine, une fierté d'allure incomparable qui vaut à ce monument une place à part dans la série des statues équestres du XVIII[e] siècle[1].

Falconet amenait avec lui à Pétersbourg sa meilleure élève, qui devait devenir plus tard sa belle-fille, Marie-Anne Collot. C'est à cette artiste, douée d'un remarquable talent de portraitiste, qu'est dû le modèle

1. Le monument de Catherine II, que Falconet avait eu l'intention de consacrer à sa protectrice, resta à l'état de projet.

de la tête de la statue de Pierre le Grand. Le Musée de l'Ermitage possède les bustes de *Falconet* et de *Diderot*, qu'elle exécuta pour Catherine II.

Bien que les flatteuses instances de l'impératrice n'aient jamais pu décider Houdon à suivre l'exemple de Falconet, le grand sculpteur eut des rapports étroits avec la cour et la haute société russes. Catherine II lui commanda une réplique de la statue assise de *Voltaire* et un magnifique buste de *Buffon*; elle lui acheta en outre, par l'intermédiaire de Grimm, sa *Diane* en marbre, qui fait aujourd'hui l'orgueil du Musée de l'Ermitage. Houdon exécuta aussi, pour une église de Moscou, les monuments funéraires de deux princes de la famille Galitzine.

A ces trois sculpteurs français, il faut joindre encore Dominique Rachette (1744-1809), qui vécut en Russie de 1779 jusqu'à sa mort. Modeleur à la Manufacture Impériale de porcelaine, il y joua le même rôle que Falconet à Sèvres. Ses nombreux bustes et médaillons sont d'un intérêt très supérieur à son *Monument funéraire du prince Bezborodko* (1801), qui orne l'église de l'Annonciation dans la lavra d'Alexandre-Nevski.



Fig. 224. — Choubine : Buste du prince Galitzine. 1775.
(Hôpital Galitzine, Moscou.)

ÉLÈVES RUSSES DE GILLET. — L'école de sculpture issue de l'enseignement de Gillet se rattache étroitement à l'école de sculpture française, dont elle n'est qu'une lointaine ramification. Au terme de leurs études à l'Académie de Pétersbourg, les meilleurs élèves de Gillet allaient en effet compléter leur éducation à Paris : ils se dispersaient dans les ateliers à la mode, prenaient conseil d'Allegrain, de Pigalle, de Bouchardon, de Pajou, qu'ils imitent parfois servilement. Le *Prométhée* de Gordèev (1769) fait pendant au *Milon de Crotone* de Falconet. La *Vénus* de Chtchedrine (1795) rappelle la *Baigneuse* de son maître Allegrain. L'*Hercule à cheval* de Kozlovski, au château de Pavlovsk (1799), est une réminiscence des chevaux de Coysevox et de Couston.

Le plus original des sculpteurs russes du XVIIIe siècle est Fedor Ivanovitch Choubine (1740-1805), physionomiste pénétrant dont les bustes évoquent parfois, par leur réalisme et leur force expressive, le grand nom de Houdon. Il était né, comme Lomonosov, dans le gouvernement d'Arkhangelsk, et commença par sculpter des os de morse. Après avoir passé par l'enseignement de Gillet à l'Académie, il fut envoyé à Paris,

où il subit l'influence de Pigalle. De retour en Russie, il mena une vie misérable, en butte à l'hostilité des académiciens qui, sottement persuadés de la hiérarchie des genres, lui reprochaient comme une tare de n'être que portraitiste. Cependant ses portraits véridiques de *Catherine II*, de *Potemkine* sont, avec les portraits peints par Levitski, ce que l'art russe occidentalisé de la fin du XVIIIe siècle a produit de plus remarquable.

Mikhaïl Ivanovitch Kozlovski (1753-1802) est aux antipodes de Choubine. C'est un improvisateur brillant, d'une grâce affectée. Ses deux œuvres les plus célèbres sont le *Monument du général Souvorov* (1801), dont il a esquivé la laideur simiesque en le métamorphosant en dieu Mars, et la fontaine décorative de *Samson* ouvrant la gueule d'un lion, au pied de la terrasse de Peterhof.

Un troisième élève de Gillet, Chtchedrine (1751-1825), travailla à la décoration du grand portail de l'Amirauté : ses deux groupes de *Caryatides portant la sphère céleste* comptent parmi les meilleures sculptures décoratives de l'époque.

Le Petit-Russien Ivan Petrovitch Martos (1752-1835), contemporain de Canova, inaugure une nouvelle période de la sculpture russe. De son séjour à Rome, où il travailla dans l'atelier de Thorvaldsen, où il connut Vien et Rafaël Mengs, il rapporte un style pseudo-classique dont l'absurdité éclate dans le célèbre *Monument de Minine et Pojarski* (1804), qui se dresse sur la Place Rouge de Moscou : ces deux héros nationaux russes, travestis en sénateurs romains, sont singulièrement dépaysés en face des murailles du Kreml et des coupoles bulbeuses de Vasili Blajennoï. La spécialité de Martos était la sculpture funéraire : sa sentimentalité un peu fade ravissait les âmes sensibles. Il peupla le Campo Santo du parc de Pavlovsk, les cimetières aristocratiques de la Vierge du Don à Moscou et de la lavra Saint-Alexandre-Nevski à Pétersbourg de monuments funéraires dont quelques-uns, comme le *Tombeau de la princesse Kourakine* (1792), ne sont pas sans grâce. Son influence a été très grande sur la génération de sculpteurs russes du commencement du XIXe siècle.

Peinture. — La « laïcisation » de la peinture russe, la décadence de la peinture d'icônes (*ikonopis*) et l'avènement de la peinture de portrait (*jiropis*), la substitution de la manière « franque » à la manière grecque, qu'on fait généralement dater du règne de Pierre le Grand, remontent en réalité au milieu du XVIIe siècle. On ne saurait donc imputer au fondateur de Pétersbourg toute la responsabilité de ce changement d'orientation de la peinture russe, qu'il a tout au plus accéléré.

La peinture sous Pierre le Grand. — Pierre le Grand s'intéressait

personnellement beaucoup plus aux « arts et métiers » qu'aux beaux-arts. Cependant il conçut au retour de son voyage à Paris (1717) l'idée de fonder à Pétersbourg une Académie des Beaux-Arts, et il songea à créer un musée ou plutôt un cabinet de curiosités (Kunstkamera) sur le type des collections royales de France et d'Allemagne. En même temps il s'efforçait d'attirer sur les bords de la Néva des peintres de renom : à défaut de Nattier, d'Oudry, de Kupetzky, qui se dérobèrent, il dut se contenter d'artistes de second ordre : le Français Louis Caravaque[1], de Marseille, beau-frère de Nicolas Pineau, l'Allemand Gottfried Danhauer, qui nous ont laissé des portraits du tsar et de sa famille et des *Batailles de Poltava*.

Ces étrangers étaient destinés à former des élèves russes. En attendant qu'il y eût à Pétersbourg un centre d'enseignement, Pierre le Grand envoya les jeunes artistes russes à l'étranger : André Matvèev se dégrossit à Anvers ; les frères Nikitine se formèrent en Italie, à Venise et à Rome.



Fig. 225. — Louis Caravaque : Portrait d'enfant. (Académie des Sciences, Pétersbourg.)

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS ET LES PEINTRES FRANÇAIS EN RUSSIE. — Le projet que Pierre le Grand avait conçu de fonder dans la capitale de son Empire un centre d'enseignement artistique ne fut réalisé que sous le règne de sa fille Élisabeth Petrovna. L'*Académie du Nord*, créée en 1758 par Ivan Chouvalov, fut dès le début un foyer d'influence française. Les premiers professeurs de peinture, Le Lorrain, Lagrenée l'aîné, inculquèrent les recettes de l'académisme à toute une génération d'élèves russes, tels que Losenko et Sokolov.

Mais, à côté de ces pédagogues officiels, de nombreux peintres français, attirés par l'appât de riches commandes, se succédaient à la cour

1. Caravaque, qui fut très en faveur sous Anna Ivanovna, ne mourut qu'en 1754, sous le règne d'Élisabeth.

de Russie, qui était pour eux un Eldorado. Les plus illustres de ces nomades, qui propageaient au loin le renom de l'école française, sont Tocqué, qui vint peindre en 1757 le portrait de la *Tsarine Élisabeth*, Jean-Baptiste Le Prince, qui importa en France à son retour de Russie (1763) un nouveau genre d'exotisme : la *russerie*, le Suédois parisianisé Roslin (1775-1777), le grand pastelliste Perronneau (1781). Enfin la Révolution française dispersa à travers l'Europe toute une volée d'artistes fidèles à l'ancien régime, dont quelques-uns, comme Doyen (1791-1806), Mme Vigée Le Brun (1795-1801), Jean-Laurent Mosnier (1795-1808), trouvèrent un refuge à Pétersbourg.

LES PORTRAITISTES RUSSES. — Dans tous les genres : histoire, allégorie, paysage, la peinture russe est à la remorque de l'art français. Cependant le portrait prend un développement plus original. La Russie a possédé à la fin du XVIIIe siècle une véritable école de portraitistes de grand mérite.

Le plus ancien de tous, Antropov (1716-1795), est d'une sincérité un peu rustique. Le talent plus délicat de Rokotov subit passagèrement l'influence de Tocqué. Ni l'un ni l'autre n'égalent les deux maîtres du chœur : Levitski et Borovikovski.

Dmitri Grigorievitch Levitski (1755-1822) était un Petit-Russien, fils d'un pope du gouvernement de Poltava. Il suivit à l'Académie de Pétersbourg les cours de Lagrenée qui lui fit connaître les œuvres de Tocqué et de Michel van Loo. Cet enseignement et ces modèles expliquent l'allure française de ses portraits. Le brillant portrait de l'*architecte Kokorinov*, son morceau de réception à l'Académie, montre que dès 1770 il n'avait plus rien à apprendre de ses maîtres. Il fit en 1775 le portrait de *Diderot* de trois quarts, nu tête, le col déboutonné : vivante étude de l'encyclopédiste débraillé et beau parleur (Genève). Il faut admirer surtout au Musée russe sa suite de *sept portraits d'élèves de l'Institut Smolny*, créé par Catherine à l'imitation de Saint-Cyr. Rien de plus gracieux et de plus spirituel que ces portraits de jeunes pensionnaires vêtues de la robe de taffetas qui était l'uniforme de la maison, relevant d'un geste mutin le coin de leur tablier de mousseline pour exécuter des pas de danse. Ses portraits officiels : *Catherine II* en robe de satin jaune et manteau de brocart d'or doublé d'hermine (1783), la suite de *portraits des grands-croix de l'ordre de Saint-Vladimir* (Gatchina), sont d'un moindre intérêt. Sur la fin de sa vie, il se fit imitateur de Lampi et perdit tout accent personnel.

Vladimir Loukitch Borovikovski (1757-1825), Petit-Russien comme Levitski, subit encore plus fortement l'influence de l'Austro-Italien Jean-Baptiste Lampi qui resta six ans à Pétersbourg, de 1792 à 1798. Son portrait d'apparat de *Paul I*^{er} en grand maître de l'ordre de Malte (1800) est tout à fait conçu dans la formule de Lampi. Il est plus original dans ses



LEVITSKI._ DEUX PENSIONNAIRES DU COUVENT SMOLNY (1775)

(Musée russe Pétersbourg)

Librairie Armand Colin Paris

portraits de femmes dont l'air languissant et rêveur est aussi caractéristique du romantisme russe que les marbres éplorés de Martos. Le double portrait des *Princesses Gagarine* (Galerie Tretiakov) assises sur une terrasse à balustres, l'une chantant une romance, l'autre l'accompagnant avec une guitare, est un bon exemple de sa grâce un peu mièvre. Cette sentimentalité dégénéra en mysticisme. De 1804 à 1808 il se voua à la décoration de l'iconostase de Notre-Dame de Kazan, et, à la fin de sa vie, il songeait à se faire moine au couvent des Catacombes de Kiev.

GRAVURE. — La gravure russe ne présente au XVIIIe siècle qu'un intérêt secondaire. Alexis Zoubov, élève du Hollandais Adrien Schonebeck, nous a laissé une grande *Vue panoramique de Pétersbourg*. Le célèbre aquafortiste berlinois Schmidt, le Français Radigues et plus tard Ignace Klauber d'Augsbourg formèrent quelques bons élèves dont les plus connus sont Tchemesov et Outkine. Après les maîtres français et allemands, ce sont les Anglais qui ont le plus contribué au développement de la gravure en Russie. Skorodoumov apprit à Londres, de Bartolozzi, le procédé de la gravure au pointillé. James Walker, qui séjourna à Pétersbourg de 1786 à 1801, y grava à la manière noire près de trente portraits d'après les originaux de Chibanov et de Lampi.

On trouvera plus de couleur locale dans les estampes populaires (*loubotchnya kartinki*) : gravures sur bois grossièrement coloriées que les colporteurs répandent à travers toute la Russie et qui sont, pour ainsi dire, les icônes du pauvre. Par le sens instinctif de la couleur, ces images populaires russes approchent parfois des estampes japonaises.

BIBLIOGRAPHIE

I. — ALLEMAGNE

ARCHITECTURE

1. **Documents figurés : recueils gravés et albums photographiques. — A. Recueils gravés du XVIIe et du XVIIIe siècle :** DIEUSSART. *Theatrum Architecturae Civilis*. Güstrow, 1682. — DECKER. *Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis*. Augsbourg, 1711. — KLEINER. *Représentation naturelle et exacte de La Favorite de Son Altesse Électorale de Mayence; Representation au naturel des châteaux de Weissenstein au-dessus de Pommersfeld et de Gerbach appartenant à la maison des comtes de Schönborn; Résidences mémorables du prince Eugène de Savoie (Belvédère)*, etc., Augsbourg, 1726. — FISCHER VON ERLACH. *Entwurff einer historischen Architektur*, 1721. — *Prospekte und Abrisse einiger Gebäude von Wien* (planches gravées par son fils Josef Emanuel). — FRISONI. *Vues de la Résidence de Louisbourg*, Augsbourg, 1727. — PÖPPELMANN. *Vorstellung und Beschreibung der von S. Kgl. Majestät in Pohlen erbauten sog. Zwinger Gartens Gebäuden* (L'Orangerie royale de Dresde, 24 pl., Dresde, 1729). — BROEBES. *Vues des palais et maisons de plaisance de Sa Majesté le Roy de Prusse*. Augsbourg, 1733. — IXNARD. *Recueil d'architecture* (Abbaye de Saint-Blaise dans la Forêt-Noire. Palais électoral de Coblence). 34 pl., Strasbourg, 1791.

B. **Documents photographiques** : Pinder. *Deutscher Barock*, Düsseldorf, 1912. — Popp. *Die Architektur der Barock und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz* (Bauformen Bibliothek, V, VII), 454 repr., Stuttgart, 1913.

2. **Ouvrages généraux.** — Gurlitt. *Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus*, Stuttgart, 1887-1889. — Dohme. *Geschichte der deutschen Baukunst*. Berlin, 1887. — *Barock und Rokokoarchitektur*, Berlin, 1891. — Lambert et Stahl. *Architektur von 1750-1850*. Berlin, 1903. — *Deutsche Residenzen und Gärten des XVIII. Jahrh.*, 1909. — Dehio. *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, 5 vol., Berlin, 1905-1912. — Schmohl et Stähelin. *Barockbauten in Deutschland*, Stuttgart, 1905. — Gothein. *Geschichte der Gartenkunst*. Iéna, 1914.

3. **Monographies.** — A. **Allemagne rhénane** : Rückwardt. *Das kgl. Schloss zu Brühl a. Rh.*, Berlin, 1878. — Beckler. *Das kgl. Schloss zu Koblentz*, Kobl., 1886. — Keller. *Balthasar Neumann*. Wurzbourg, 1896. — Renard. *Die Bauten der Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August*, 1896. — Kick et Pfeiffer. *Barock, Rokoko und Louis XVI. in Schwaben und der Schweiz*. Stuttgart, 1897. — Schmerber. *Beiträge zur Geschichte der Dientzenhofer*, Prag, 1900. — Weigmann. *Eine Bamberger Baumeisterfamilie* (Dientzenhofer). Strasbourg, 1902. — Hirsch. *Das Bruchsaler Schloss*. Heidelberg, 1906. — Renard. *Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal* (Bormann-Graul : Baukunst), Berlin, s. d. — Beringer. *Kurpfälzische Kunst und Kultur im XVIII. Jahrhundert*. Fribourg, 1907. — Sillib. *Schloss und Garten in Schwetzingen*, Heidelberg, 1907. — Brand. *Der Kurfürstliche Palast in Trier*. Düsseldorf, 1909. — Hartmann. *J. K. Schlaun*. Münster, 1910. — Schmitz. *Münster*. 1910. — Gutmann. *Das grossherzogliche Residenzschloss zu Karlsruhe*. Heidelberg, 1911. — Lohmeyer. *Briefe B. Neumanns von seiner Pariser Studienreise* (1723). Düsseldorf. 1911 ; *J. Fr. Stengel*. Düsseldorf. 1911 ; *Joh Seiz*. Heidelberg, 1914. — Dorst. Charles Mangin und seine Bauten in den Trierer und Mainzer Landen. *Mainzer Zeitschrift*. 1918. — Seedmair. *Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg*. Munich, 1922. — Réau. *L'Art français sur le Rhin au XVIIIe siècle*. Paris, 1922. — Renard. *Schloss Augustusburg in Brühl*. Berlin, 1922. — Wetterer. *Das Bruchsaler Schloss*. Karlsruhe, 1922.

B. **Munich** : Berty. Les Cuvilliés. *L'Art*. 1877. — Seidel (G.). *Die kgl. Residenz in München*. Leipzig, 1880. — *Das kgl. Lustschloss Schleissheim*. ibid., 1885. — Aufleger. *Süddeutsche Architektur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*. Munich, 1891. — *Die Amalienburg im Schlossgarten zu Nymphenburg*. Munich, 1894. — Trautmann et Aufleger. *Münchener Architektur des XVIII. Jahrhunderts*. 60 f., 1896. — *Altmünchen in Wort und Bild*, 1897. — Halm. *Die Künstlerfamilie der Asam*. Munich, 1895. — Streiter. *Die Schlösser zu Schleissheim und Nymphenburg* (Bormann, Graul, Baukunst), Berlin, 1901. — Baumeister. *Rokokokirchen Oberbayerns*. Strasbourg, 1907. — Muchall-Viebrook. *Domin. Zimmermann*. Dillingen, 1912. — Paulus. *Der Baumeister Enrico Zucali am Kurbayerischen Hofe zu München*. Strasbourg, 1912. — Hauttmann. Die Entwürfe Robert de Cottes für Schloss Schleissheim (*Münchner Jahrb.*). 1911. — *Der Kurbayerische Hofbaumeister Joseph Effner*. Strasbourg, 1913.

C. **Vienne** : Niemann. *Palastbauten des Barockstils in Wien*. Wien, 1882. — Ilg. *Leben und Wirken des Wiener Architekten Johann Lukas von Hildebrand*. Wien, 1895. — *Das Palais Kinsky auf der Freiung in Wien*. Wien, 1894. — *Die Fischer von Erlach*. Wien, 1895. — List. *Die Hofbibliothek in Wien* (héliog.). Wien, 1897. — Neuwirth. *Prag*. 1902. — Kortz. *Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts*, Wien, 1906. — Dernjac. *Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts*. Wien, 1907. — Dvorak et Tietze. *Oesterreichische Kunsttopographie*. 1907 sq. : vol. II, Die Denkmale der Stadt Wien ; vol. VII et IX, Salzburg. — Schmohl et Stähelin. Wiener Barock (*Die architektonische Auslese*). Stuttgart, 1913.

D. **Dresde** : Hettner. *Der Zwinger in Dresden*. Leipzig, 1874. — Stöckhardt. *Die katholische Hofkirche zu Dresden*. Dresden, 1883. — Schmidt et Schildbach. *Der königl. Zwinger in Dresden*. 1893. — Sponsel. *Die Frauenkirche zu Dresden*. Dresden, 1893. — *Der Zwinger, die Hoffeste und die Schlossbaupläne zu Dresden*. Dresden, 1909. — Gurlitt. *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*. Dresden, 1900-1904. — Schumann. *Dresden*. Leipzig, 1909. — Servières. *Dresde*. Paris, 1911.

E. **Berlin et Potsdam** : Nicolaï. *Beschreibung von Berlin und Potsdam*. 1786. — Woltmann. *Baugeschichte Berlins*, Berlin, 1872. — Dohme. *Das kgl. Schloss zu Berlin*. Leipzig, 1876. — Rückwardt. *Schloss Sanssouci*. Berlin, 1883. — Sello. *Potsdam et Sans Souci*. 1888. — Gurlitt. *Andreas Schlüter*. Berlin, 1891. — *Potsdam*. Berlin. 1909. — Wallé. *Leben und Wirken Karl von Gontards*. Berlin, 1891. — *Schlüters Wirken in St. Petersburg*. Berlin, 1901. — Borrmann. *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin*. Berlin, 1893. — Seidel (P.). Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I., *Zeits. f. bild. K.*, XXIII, 1888. — G. W. von Knobelsdorff, *Hohenzollern Jahrb.*, III, 1899 ; Die bildenden Künste unter König Friedrich I., *Hohenzollern Jahrb.*, 1900. — Gerland. *Paul Charles und Simon Louis du Ry, eine Künstlerfamilie der Barockzeit*. Stuttgart, 1895. — Geyer. Zur Baugeschichte des Schlosses in Berlin. *Hohenzollern Jahrb.*, VII, 1903. — Philips. *Zwei Schöpfungen des Simon Louis du Ry*. Berlin, 1908. — Kloeppel. *Friderizianisches Barock*. Leipzig, 1909. — Osborn. *Berlin*. Leipzig, 1909.

SCULPTURE

Thirion. *Les Adam et les Clodion*. Paris, 1885. — Gurlitt. *Andreas Schlüter*, 1891. — Seidel. Das Bildhauer Atelier Friedrichs des Grossen und seine Inhaber, *Jahrb. d. pr. Ks.*, 1895. — Scheerer. *Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit*, Strasbourg, 1897. — Beringer. *Peter von Verschaffelt*, Strasbourg, 1902. — Hændcke. *Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barockzeit*, Dresden, 1903. — Tietze-Conrat. *Unbekannte Werke von R. G. Donner*, 1905. — *G. R. Donners Verhältnis zur italienischen Kunst*, 1907. — Mayr. *G. R. Donner*, Wien, 1907. — Voss. Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Grossen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst, *Jahrb. d. pr. Ks.*, 1908. — Steinmann. J.-A. Houdon im grossherzogl. Museum zu Schwerin, *Monatsch. f. Kunstw.*, 1911. — Beschorner. *Permoser Studien*, Dresden, 1915.

PEINTURE

1. **Ouvrages généraux**. — Biermann. *Deutsches Barock und Rokoko (à l'occasion de l'Exposition centennale de Darmstadt)*, 2 vol., Leipzig, 1914.

2. **Monographies**. — A. **Influence hollandaise** : Sandrart. *Teutsche Akademie*, Nuremberg, 1675. — Sponsel. *Sandrarts Teutsche Academie kritisch gesichtet*, Dresde, 1896. — Kutter. *Joachim von Sandrart als Künstler*, Strasbourg, 1907. — Lichtwark. *Mathias Scheits*, Hamburg, 1899. — Pazaurek. *Karl Screta*, Prague, 1889. — Nyari. *Johann Kupetzky*, Vienne, 1889. — Batowski. *Bartlomiej Strobel, malarz slaski XVII. wieku*, Lwow, 1916.

B. **Influence italienne** : Molmenti. *Tiepolo*, trad. fr., Paris, 1911. — Feulner. *Die Zick*. Munich, 1920.

C. **Influence française** : Seidel. A Pesne, *Gaz. B.-A.*, 1891. — *Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit*, Berlin, 1895. — *Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Weltausstellung*, Berlin, 1900. — *Französische Kunstwerke des XVIII. Jhh. im Besitze S. M. des deutschen Kaisers* (trad. franç. par Vitry et Marquet de Vasselot), 1900. — Engelmann. *Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche*, Leipzig, 1857, 2e éd. par Hirsch, 1905. — Oettingen. *Daniel Chodowiecki. Ein Berliner Künstlerleben im XVIII. Jhh.*, Berlin, 1895. — *Ausgewählte Zeichnungen Chodowieckis*, Berlin, 1907. — Kämmerer. *Chodowiecki*, Leipzig, 1897. — Servières. Le peintre graveur Chodowiecki, *Gaz. B.-A.*, 1915. — Michel. *Les Tischbein*, Lyon, 1981. — Locquin. L'art français à la cour de Mecklembourg au XVIIIe siècle, *Gaz. B.-A.*, 1906. — Steinmann et Witte. *Georg David Matthieu. Ein deutscher Maler des Rokoko*, Leipzig, 1911. — Goldschmidt. Paul Goudreaux, *Münchner Jahrbuch*, 1911. — Wölfflin. *Salomon Gessner*, Frauenfeld, 1889. — Muther. *Anton Graff*, Leipzig, 1881. — Vogel. *A. Graff*, Leipzig, 1898. — Waser. *Anton Graff von Winterthur. Bildnisse des Meisters*, Leipzig, 1903. — Landsberger. *Wilhelm Tischbein*, Leipzig, 1908. — Serrensen. *Joh. H. Tischbein*, Berlin, 1910. — Engels. *Angelica Kaufmann*. — Paulus. *Der Bildnismaler George de Marées*, Munich, 1915. — Réau. La peinture allemande du XVIIe et du XVIIIe siècle, l'Exposition de Darmstadt, *Gaz. B.-A.*, 1914.

D. **Winckelmann et la renaissance de l'antiquité** : Winckelmann. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, 1755. — *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764. — Mengs. *Œuvres complètes*, trad. fr., Paris, 1787. — Justi. *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 2e éd., 1898. — Dürr. *Adam Friedrich Oeser*, Leipzig, 1879. — Fernow. *Carstens*, éd. Riegel, Hanovre, 1867. — Noack. *Deutsches Leben in Rom*, Stuttgart, 1907. — Hautecœur. *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1913.

II. — PAYS SCANDINAVES

Danemark : Thurah. *Den danske Vitruvius* (Le Vitruve danois), 2 t., Copenhague, 1746. — Jardin. *Recueil de planches gravées*, 1762. — Hennings. *Essai sur les arts en Danemark*, Copenhague, 1778. — Beckett. *Renaissancen og kunstens historiei Danmark*, Copenhague, 1897. — Meldahl. *Die Friedrichskirche zu Kopenhagen*, Copenhague, 1897. — Jouin. Jacques Saly, sculpteur du roi de Danemark, *Gaz. B.-A.*, 1895. — Lund. *Danske malede Porträter*, Copenhague, 1895-1910. — Madsen. *Kunstens Historie i Danmark. Malerkunst i det XVII. Aarhundrede*, Copenhague, 1900. — Been. *Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier*, Copenhague, 1902. — Müller. *Nordens Billedkunst*, Copenhague, 1906. — Lespinasse. L'art français en Danemark de 1650 à 1800 (*Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*), 1912. — Krohn. *Frankrigs og Danmarks kunstneriske forbindelse i det XVIII. Aarhundrede*, Copenhague, 1922.

Suède : Dahlberg. *Suecia antiqua et hodierna* (La Suède d'autrefois et d'aujourd'hui), Recueil gravé de 354 pl., 1690-1715. — Upmark. *Svensk byggnadskonst 1520-1760* (éd. allemande : *Die Architektur der Renaissance in Schweden*, Berlin, 1897). — Romdahl et Roosval. *Svensk Konsthistoria*, Stockholm, 1913. — Hahr. *De svenska Kungl. lustslotten*, Stockholm, 1899.

David von Krafft och den Ehrenstrahlska skolan, Stockholm, 1900. — *D. K. Ehrenstrahl, en konsthistorisk studie*, Stockholm, 1905. — *Konst och Konstnärer vid M. G. de la Gardie hof*, Upsala, 1905. — Roosval. Hofbildhuggaren Burchardt Precht (*Sveriges allmänna Kunstförenings publikation*, XIV), Stockholm, 1905. — Sjöberg. *Svenska Porträtt i offentliga Samlingar*. T. I : Drottningholm. T. II : Gripsholm, Stockholm, 1899. — Levertin. Niclas Lafrensen d. y. och förbindelserna mellan svensk och fransk molarkonst pa 1700 talet (*Sveriges allemänna Kunstförenings publikation*, VII), Stockholm, 1899. — Granberg. *Catalogue raisonné de tableaux anciens dans les collections privées de la Suède*, Stockholm, 1886. — *La Galerie de tableaux de la reine Christine de Suède*, Stockholm, 1897. — *Inventaire général des trésors d'art en Suède*, 5 vol., Stockholm, 1911. — Fidière. Alexandre Roslin, *Gaz. B.-A.*, 1898. — Göthe. *Johan Tobias Sergel*, Stockholm, 1898. — Maury. *Stockholm et Upsal* (*Les Villes d'Art célèbres*), Paris, 1915. — Lespinasse. *L'Art français et la Suède de 1657 à 1816*, Paris, 1915.

III. — RUSSIE

Ouvrages généraux. — *a*) **en français** : Viollet-le-Duc. *L'Art russe*, Paris, 1877. — Réau. *L'Art russe*, 2 vol., Paris, 1920-1922. — *b*) **en russe** : Grabar. *Istoria rousskavo iskousstva* (Histoire de l'art russe), Moscou, 1909 et suiv. (Ouvrage collectif, d'une importance fondamentale, dont la publication a été interrompue par la Révolution de 1917.)

I. — PÉRIODE ANTÉPÉTROVIENNE.

Olearius (Oehlschlaeger). *Voyages en Moscovie, Tatarie et Perse*, Slesvig, 1647. — Meyerberg. *Album* (des dessins originaux appartiennent à la Bibliothèque de Dresde), éd. Souvorine, 1903. — Pyliaev. *La vieille Moscou* (Staraïa Moskva), Pétersbourg, 1891. — Soultanov. *Pamiatniki drevne rousskavo-zodtchestva*, Pétersbourg, 1895. — Zabéline. *La Vie privée des tsars et des tsarines russes*, 1895. — *Histoire de la ville de Moscou*, 1902. — Léger. *Moscou* (*Les Villes d'Art célèbres*), Paris, 1910. — Chamourine. *Iaroslavl. Coll. des Trésors de la civilisation russe* (Koultournya sokrovichtcha Rossii), Moscou, 1912. — B. von Eding. *Rostov Veliki. Coll. des villes russes* (Rousskié Goroda), Moscou, 1913.

Peinture : Likhatchev. *Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe*, 2 albums de pl., in-f°, Pétersbourg, 1906. — *Importance historique de la peinture italo-grecque*, Pétersbourg, 1911. — Kondakov. *Iconographie de la Vierge*, Pétersbourg, 1911. — Georgievski. *Fresques du monastère de Thérapont*, Pétersbourg, 1911. — Filimonov. *Simon Ouchakov*, 1873. — A. Ouspenski. *Lexique des peintres d'icônes travaillant à la cour des tsars au XVIIe siècle*, 2 vol., Moscou, 1910. — *L'Icône russe* (Rousskaïa Ikona), 1914.

II. — PÉRIODE PÉTROVIENNE : XVIIIe SIÈCLE.

Architecture : *Exposition historique d'architecture* (Istoritcheskaïa vystavka Arkhitektoury), Pétersbourg, 1912. — Hautecœur. *L'Architecture classique à Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912. — Réau. *Saint-Pétersbourg* (*Les Villes d'Art célèbres*), Paris, 1913. — Kourbatov. *Pavlovsk*, 1912 ; *Pétersbourg*, 1913.

Sculpture : D. Roche. Les sculpteurs russes élèves de Nicolas-François Gillet, *Rev. Art anc. et mod.*, 1911. — Réau. L'œuvre de Houdon en Russie, *Gaz. B.-A.*, 1917 ; *Étienne-Maurice Falconet*, 2 vol., Paris, 1922.

Peinture : Diaghilev. *La Peinture russe au XVIIIe siècle* (Rousskaïa jivopis v. xviiie véka), Pétersbourg. — Roche. Dmitri Grigorevitch Levitski, *Gaz. B.-A.*, 1903 ; Vladimir Loukitch Borovikovski, *Ibid.*, 1905. — Réau. L'œuvre d'Hubert Robert en Russie, *Ibid.*, 1914 ; Greuze et la Russie, *L'Art et les Artistes*, 1920 ; L'exotisme russe dans l'œuvre de J.-B. Le Prince, *Gaz. B.-A.*, 1921.

Gravure : Rovinski. *Estampes populaires russes* (Rousskia narodnia kartinki), Pétersbourg, 1881. — *Dictionnaire des portraits gravés russes*, Pétersbourg, 1886-1889. — *Dictionnaire détaillé des graveurs russes*, Pétersbourg, 1895.

REVUES D'ART

Le Monde artiste (Mir Iskousstva), 1899-1905. — *Les Trésors d'art en Russie* (Khoudojestvennia Sokrovichtcha Rossii), 1901-1907. — *Vieilles années* (Staryé Gody), 1907-1917.

CHAPITRE VII

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE DANS LES PAYS-BAS AU XVIIIe SIÈCLE[1]

Le XVIIIe siècle ne peut certes pas passer pour une grande époque créatrice dans les Pays-Bas, ni dans ceux du Nord ni dans ceux du Midi. L'influence classique s'y est établie dans tous les domaines au cours des siècles précédents; elle a été contrariée ou enrichie sur certains points, chez certains artistes, ou à certains moments, par de vigoureuses réapparitions du génie local profondément réaliste, ou particulièrement épris de mouvement et amoureux de formes redondantes. Mais ces poussées de sève se calment plutôt au siècle où nous arrivons : après l'influence italienne plus ou moins directe, c'est le rayonnement régulateur de l'art français qui s'exerce principalement aux Pays-Bas, et l'art qui s'y pratique est dans une large mesure un reflet de celui de Paris ou de Versailles.

Les conditions sociales, différentes du reste au Nord et au Midi (les deux pays qui formeront dans l'avenir la Belgique et la Hollande étant dorénavant profondément séparés), ne sont d'aucun côté très favorables à l'épanouissement d'un art original et puissant.

En Hollande, la construction et la décoration des églises ont été enrayées par le mouvement de la Réforme; on utilise les édifices anciens, on les répare, on les agrandit parfois, mais sans aucune recherche artistique. Quant aux édifices civils, hôtels de ville ou palais, ils datent presque tous de la période glorieuse du XVIIe siècle. Ils sont, du reste, sans grand caractère.

La réparation du Mauritshuis de La Haye, résidence du prince de

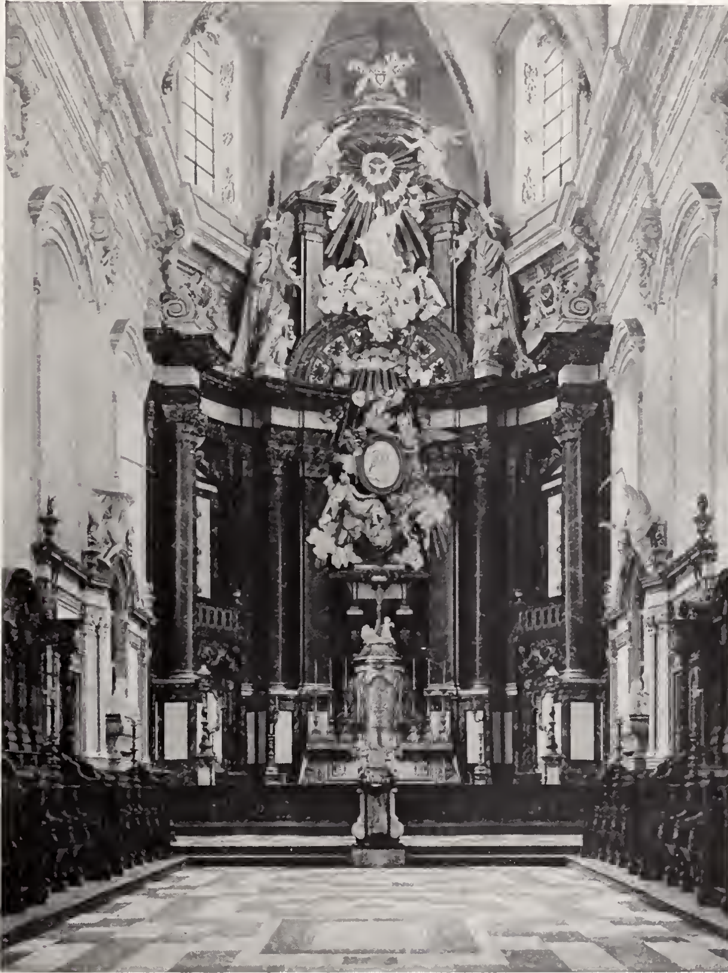
1. Par M. Paul Vitry.

Nassau, après un incendie en 1702, une aile ajoutée à l'Hôtel de Ville en 1734 sont, avec quelques parties du Binnenhof, les seules constructions saillantes de l'époque dans la capitale. La Maison du Bois, à part quelques décorations intérieures exécutées en 1749, reste ce qu'elle était à son origine en 1647, lorsque l'architecte Post l'éleva pour la veuve du prince Frédéric-Henri d'Orange. La Haye demeure jusqu'à Louis Bonaparte « le plus grand village de l'Europe ». A Amsterdam, on vit aussi dans le cadre du xviie siècle. Il faut noter pourtant, à Rotterdam, la construction de la Bourse, en 1721, sur les plans d'Adrien van der Werff, et, à Haarlem, celle de la jolie maison de campagne du Pavillon, élevée pour le négociant Hoppe, où s'installera Louis Bonaparte. Les maisons privées se renouvellent forcément davantage ; mais l'usage permanent de la brique et la force de la tradition, manifeste par exemple dans la forme générale des pignons qui s'habillent vaille que vaille à l'antique, ne permettent guère à l'architecture classique de s'y déployer à l'aise.

Quant à la sculpture, elle est peu représentée et par des artistes sans grand tempérament, comme ce J.-B. Xavéry qui fleurit vers le milieu du siècle et qui décore d'allégories assez banales de la *Justice* et de la *Prudence* la façade de l'Hôtel de Ville de La Haye, qui exécute aussi différents bustes officiels assez médiocres qui se voient encore au Musée de La Haye : tels ceux de *Guillaume IV* et de sa femme, datés de 1755.

Il est loin d'en être de même au Sud de la Meuse. Dans les Pays-Bas catholiques, aussi bien dans le pays flamand que dans le pays wallon, l'action du clergé et des communautés religieuses, qui est des plus importantes au point de vue politique et social, se manifeste au point de vue artistique dans une masse de constructions et de décorations extrêmement abondantes. De grandes églises neuves s'élèvent, comme la cathédrale de Namur, œuvre ambitieuse de l'Italien Pizzoni, édifice baroque des plus caractéristiques (1751). Vers la même date, à Gand, l'église de l'abbaye bénédictine de Saint-Pierre, reconstruite en 1629 pour le chœur et la nef, se complétait par un vaste hors-d'œuvre composé d'un dôme et d'une sorte de narthex colossal, œuvre de l'architecte Henri Mathys (1719-1752); l'œuvre est de goût plus pur, mais très inspirée encore de Saint-Pierre de Rome et du Gesù. Ailleurs, nous rencontrons les témoignages d'un goût plus délicat et plus personnel, qui dénotent l'influence de l'art français, comme dans l'église des Bénédictines de Liége, ou celle des Visitandines de Mons, en attendant que le goût classique, plus épuré, dont allaient sortir en France les œuvres de Soufflot et de Chalgrin, amenât la création par Guimard à Bruxelles, en 1776, de l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, correcte basilique, précédée d'une colonnade inspirée des temples antiques.

Innombrables sont les églises, de toute importance, qui se complètent, ici, d'une tour, là, d'un portail plaqué avec superposition d'ordres, là, d'une décoration intérieure d'autels, de confessionnaux, de jubés, etc., le tout d'un luxe ostentatoire et extravagant, surtout dans le



Phot. de la Comm. des échanges intern. de Bruxelles.

FIG. 226. — Maître-autel de l'église de Ninove.

Brabant et dans les Flandres. Un des ensembles les plus typiques de ce genre nous apparaît dans l'église de Ninove, dont nous donnons ci-dessus un aspect du chœur. Saint-Jacques et Saint-André d'Anvers, Saint-Nicolas-en-Havré de Mons ne lui cèdent en rien, du reste, comme richesse, avec parfois des combinaisons heureuses d'un luxe ornemental très profane, mais élégant et vivant.

Avec le temps, cette débauche de formes entrecoupées, mélangées

de figures abondantes et gesticulantes, se calme, et nous arrivons à des ensembles énormes encore, mais lourdement classiques, comme la clôture de chœur de Saint-Bavon de Gand, commencée en 1764 sous l'évêque Maximilien van der Noot.

Parmi les architectes qui travaillèrent avec le plus d'activité et de talent pour le clergé, surtout pour le clergé séculier, il faut tirer hors de pair un artiste originaire de Verviers, Laurent-Benoît Dewez (1731-1812), qui avait fait son éducation à Rome sous Vanvitelli, qui voyagea ensuite par la Grèce, la Syrie, l'Égypte, le Portugal, la France, l'Angleterre, le Danemark, avant de se fixer à Bruxelles en 1760. Ses œuvres les plus typiques étaient les grandes abbayes d'Orval (aujourd'hui détruite) et d'Heylissem (dont il ne reste plus que l'église); mais il avait travaillé aussi à Afflighem, à Andenne, à Floreffe, à Florival, à Vlierbeck, etc., multipliant les grandes masses de bâtiments réguliers, conçues dans des proportions sévères et grandioses qui dénotent un véritable tempérament de constructeur.

L'emploi discret de la sculpture décorative, la qualité des matériaux employés, parmi lesquels la brique domine, donnent à ses réalisations un accent robuste et simple, très différent des morceaux de bravoure, portails d'églises débordants, retables encombrés, confus et surchargés, d'après lesquels on est tenté de juger surtout l'architecture religieuse de ce temps. C'était, du reste, un classique de goût, et ce fut un des grands ouvriers du retour à l'antique, qui marque la seconde moitié du XVIIIe siècle.

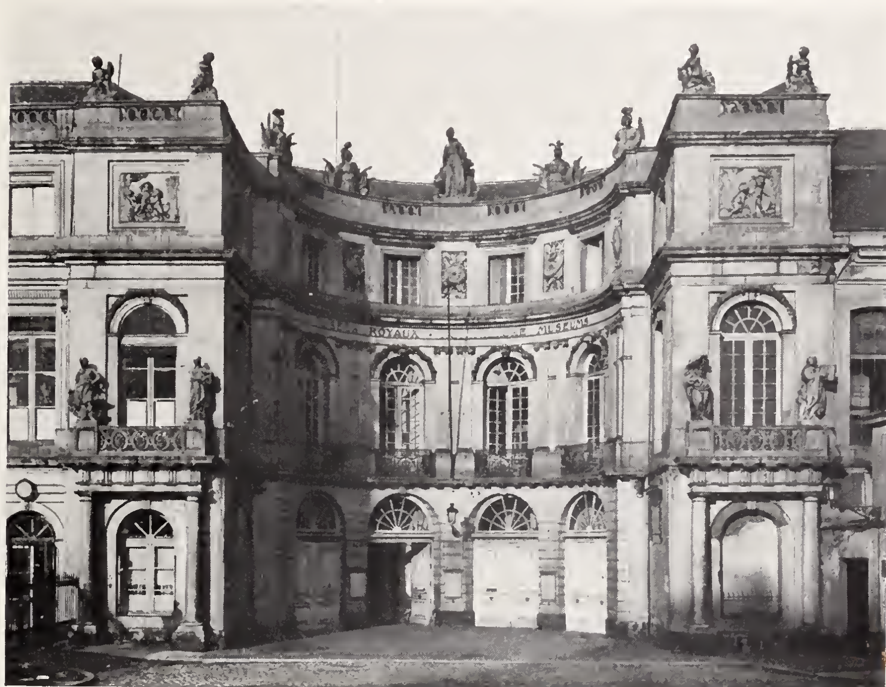
Le régime politique sous lequel vécurent au XVIIIe siècle les provinces qui forment la Belgique actuelle, le « régime autrichien », fut assez favorable à leur développement économique : une période de calme succède aux temps troublés et agités de l'âge précédent. Déjà le gouvernement des archiducs espagnols s'était efforcé de ramener la prospérité dans le pays si éprouvé par les luttes religieuses et politiques du XVIe siècle; l'industrie, le commerce se développent. La principauté de Liége présente de son côté une situation générale très brillante, avec ses fabriques de tissus et ses charbonnages.

Ce gouvernement étranger ne saurait toutefois donner à l'art local une impulsion vraiment originale et féconde, et la cour de Charles de Lorraine qui gouverne les provinces de 1744 à 1780, la plus brillante qu'aient connue les Pays-Bas du XVIIIe siècle, reste une cour étrangère implantée dans le pays.

A l'exemple, d'ailleurs, de toutes les cours européennes du temps, c'est sur la France qu'elle se règle, et les grands seigneurs qui rivalisent avec la cour, un prince d'Arenberg dans son château d'Enghien, un prince de Ligne dans son château de Belœil, ne cherchent qu'à se

conformer aux modes venues de France, qu'elles soient artistiques, littéraires ou philosophiques.

Le palais des ducs de Lorraine à Bruxelles, aujourd'hui occupé en partie par le Musée et la Bibliothèque royale, l'ancienne *Cour*, s'éleva sur l'emplacement du palais des comtes de Nassau, en haut de la *Montagne* qui domine la vieille ville. Le principal corps de logis est l'œuvre d'un architecte viennois, nommé Faulte, appelé par Charles de Lorraine.



Phot. des Musées royaux de Bruxelles

Fig. 227. — Ancien palais de Charles de Lorraine, à Bruxelles.

Dewez, promu architecte de la cour, en 1760, devait reprendre ensuite la direction des travaux. L'ancienne chapelle est une imitation de celle de Versailles, mais la grande façade curviligne, le vestibule en rotonde, le majestueux escalier de marbre et la salle ronde du premier étage sont d'un caractère viennois assez accusé.

L'esprit local s'était affirmé davantage, bien que naturellement dominé par les tendances classiques, dans les constructions privées, comme celles de la Grande Place, où une bourgeoisie conservatrice et dévote, attachée aux anciennes formes sociales aussi bien que religieuses, continua au XVIIIe siècle la série des édifices municipaux et corporatifs des XVe et XVIe siècles. Nombre d'autres maisons de Corporations, à pignons surchargés et à façades encombrées, s'élevèrent aussi à

Anvers ou à Gand. Les Hôtels de Ville se renouvelèrent, à Ostende (1710), à Huy (1725), à Tongres (1757), à Lierre (1740), et, vers la même époque, l'architecte Anneessens, qui transforma le décor de la cour de celui de Bruxelles, éleva à Liége dans un style assez brillant la façade du palais du prince-évêque, qui sert aujourd'hui de Maison de Ville.

Tous ces édifices appartiennent du reste au goût baroque ou rocaille. Vers le milieu du siècle, le renouveau classique, général par toute l'Europe, va se faire sentir, et c'est dans un goût sensiblement équivalent à celui de notre Gabriel que vont s'élever en 1775, à Bruxelles, la place Saint-Michel (actuellement place des Martyrs), avec ses bâtiments réguliers et symétriques où domine l'ordre dorique, œuvre de l'architecte Fisco, et, presque en même temps, sous la direction de l'architecte français Guimard et de son collaborateur Montoyer, tout le quartier neuf du haut de la ville, la place Royale, le Parc, dessiné par l'architecte viennois Zinner, la rue de la Loi, les Ministères et le palais de Brabant, commencé en 1779 et devenu plus tard palais de la Nation, avec leurs longues et monotones façades, sans compter le château de Laeken, commencé de 1782 à 1784 pour l'archiduchesse Christine.

Les hôtels et maisons privés vont suivre aussi la même évolution, avec quelque retard. C'est le bel hôtel d'Ansembourg, à Liége, avec sa décoration rocaille luxuriante, œuvre typique du goût et de l'habileté des menuisiers liégeois de cette époque ; ce sont les nombreuses maisons de campagne des environs de Liége ; à Gand, c'est l'hôtel de la rue Royale qui abrite aujourd'hui l'Académie royale flamande, hôtel bâti en 1745 par l'architecte David't Kindt ; c'est l'hôtel Faligan (1755), et l'hôtel Maës, dont la décoration de l'escalier ne fut achevée qu'en 1767, et même l'hôtel du comte de Bousies, dit « Maison des Cent-Jours », à cause du séjour de Louis XVIII, qui est encore plus tardif et prolonge assez avant dans le siècle les habitudes du style dit chez nous « Louis XV » et même du style Régence.

A Mons, l'influence française est plus directe et plus sensible, dans l'œuvre de l'architecte de Bétigny ou des frères Fonson, par exemple dans l'hôtel du marquis de Gages, l'hôtel de la Couronne ou le Refuge de l'abbaye de Bethléem. Le style dit « Louis XVI » va s'y répandre un peu plus tôt et s'y manifester notamment dans de charmantes décorations intérieures de boiseries.

Ce style gagnera de proche en proche tout le pays, grâce à une pénétration des éléments français, grâce aux voyages des artistes belges et à la diffusion des livres d'architecture. Notons à ce propos la personnalité de J.-F. de Neufforge, né à Comblain-au-Pont dans la province de Liége, mort à Paris en 1791, qui fut élève de Blondel et multiplia les recueils de planches de projets d'autels, de cartels, de plafonds, etc., jusqu'à son

Traité d'architecture, daté de 1757, qui est postérieur, et cela se sent, aux études de Soufflot sur le temple de Paestum. La ville de Gand verra s'élever notamment, en même temps que les palais réguliers et classiques de Bruxelles, en même temps que l'hôtel Errera par exemple, excellent spécimen du goût de la fin du siècle, des façades plus modestes, comme celle de la Maison des Mesureurs de toile sur le marché du Vendredi (1771), par l'architecte Bernard de Wilde, de l'hôtel de Nockere, par l'architecte Joachim Colin (1778), de l'hôtel du marchand de vins Jean Toussyns (1781), ou de l'hôtel de Meulenaere (1792), construit par l'architecte J.-B. Pisson, dont le classicisme impeccable ne le cédera en rien à celui de Guimard et de Montoyer à Bruxelles et préparera le glacial palais académique gantois de Roelandt.



Phot. de la Comm. des échanges intern. de Bruxelles.

FIG. 228. — Chaire de Vérité, par Michel Verwoort. (Église Notre-Dame, à Anvers.)

* * *

La sculpture flamande du XVIIe siècle avait été marquée, on l'a vu dans notre chapitre du tome précédent, par la forte influence de Rubens. Le représentant par excellence de cet art coloré, pittoresque et mouvementé, Luc Faydherbe, s'éteint en 1697; mais il laisse à Anvers et à Malines des successeurs nombreux et féconds, plus peut-être que nous n'en trouverions en Wallonie après un artiste comme Delcour, dont nous avons noté aussi l'activité originale, influencée surtout par l'art berninesque. Les quelques élèves de celui-ci : Robert Verburg, Renier Panhay, Simon Cognoulle, sous l'action directe de l'Italie et de la France, tom-

beront rapidement dans un académisme assez banal, tandis que l'œuvre des Flamands gardera une saveur et un accent particuliers provenant de l'héritage rubénien. La verve facile et abondante de leur ciseau, l'habileté extrême de leur technique donneront encore longtemps à cet œuvre, à défaut de pureté, de style et de goût, un intérêt réel et vivant.

La sculpture d'église, généralement taillée dans le bois, est le domaine de prédilection de ces artistes : les chaires, les autels, les confes-



FIG. 229. — Tombeau de l'archevêque H.-G. de Precipiano, par Michel Verwoort.
(Église Saint-Rombaut, à Malines.)

sionnaux se couvrent, grâce à eux, de figures en relief ou en ronde-bosse plantureuses et agitées. Les éléments architecturaux qui supportent ces figures se compliquent et se découpent de plus en plus ; ils disparaissent même parfois entièrement, dans les chaires notamment, pour faire place à des éléments naturalistes envahissants et prépondérants : arbres, rochers, draperies, etc.

Dans les tombeaux, les compositions sont généralement plus ordonnées : l'imitation des œuvres françaises y est peut-être pour quelque chose, de même que dans les motifs assez rares de sculpture profane. Les bustes ou statues funéraires nous offrent souvent des morceaux excellents, d'un arrangement décoratif un peu ronflant, mais en général d'une sincé-

rité naturaliste remarquable : quelque reflet aussi a pu y être noté de l'art des Coysevox et des Coustou.

L'école d'Anvers est la plus florissante : des artistes s'y distinguent, tels que Michel Verwoort ou Van der Woort le vieux (1667-1737), l'auteur de la chaire de la cathédrale d'Anvers, avec ses quatre parties du monde et sa forêt en miniature. Verwoort vint travailler à Malines et y exécuta notamment la chaire pittoresque de l'église Saint-Rombaut, toute encombrée également d'une végétation débordante, ainsi que les tombeaux, beaucoup plus classiques, du général comte de Precipiano (mort en 1709) et de son frère, l'archevêque Humbert-Guillaume (mort en 1711) : ce dernier tombeau comporte un priant d'une belle tenue entre une Vierge et une allégorie de la Religion, tandis que le premier s'ornait simplement d'une figure de la Force tenant le médaillon du défunt. En matière de portrait, Verwoort savait montrer aussi à l'occasion une incontestable maîtrise, comme le prouve le magnifique buste de *Jacques-François van Caverson*, qui provient de son tombeau à l'église des Dominicains de Bruxelles et figure aujourd'hui au Musée de cette ville : c'est une œuvre de grande allure comme un portrait de magistrat peint par Rigaud, ou un buste sculpté par Coustou, avec quelque chose de plus accusé dans la pompe de la présentation et à la fois dans le réalisme de la physionomie, qui est la note proprement flamande de l'œuvre. Verwoort fait figure de véritable chef d'école, et nombre des artistes que nous allons rencontrer passèrent par son atelier.



Phot. des Musées royaux de Bruxelles.

FIG. 250. — Buste de J.-F. van Caverson, par Michel Verwoort.

(Musée de Bruxelles.)

Nous citerons seulement le nom de J.-C. de Cock, mort en 1725, qui a signé un beau buste-portrait de la cour du Musée Plantin, de H.-F. Verbruggen (1655-1724), auteur des stalles de Grimberghe, exposées à l'Exposition de l'Art belge de 1910, de Guillaume Kerrickz (1682-1745), décorateur fertile et portraitiste quelque peu emphatique de *Maximilien-Emmanuel de Bavière*, gouverneur des Pays-Bas (le marbre au Musée d'Anvers), de Baurscheit le vieux (1669-1728), un Rhénan attiré par les ateliers d'Anvers, qui décora l'église des Jésuites et signa un curieux buste de *Philippe V d'Espagne*, aujourd'hui au Musée d'Anvers.

Les ateliers d'imagerie religieuse d'Anvers se prolongent jusque vers

le milieu du siècle, et même au delà, avec la personnalité de Walter Pompe (1705-1777), qui fut un artiste moins puissant peut-être que certains des précédents, mais plus élégant et plus calme. Ses figures de saints et de saintes, exécutées souvent en terre cuite et dans des dimensions variées, tels la *Sainte Barbe* de la Collection Saintenoy, ici reproduite, un petit *Saint Sébastien* du Louvre, une *Sainte Brigitte* exposée à l'Art ancien de Gand en 1917, un *Saint Antoine de Padoue* du Musée de Bruxelles, etc., sont délicates et expressives ; elles rappellent un peu certaines qualités de l'imagerie religieuse de la fin de la Renaissance franco-italienne. Signalons aussi au Musée du Steen, à Anvers, à côté d'une *Vierge de Pitié* sentimentale (1726), une gracieuse *Laitière*, de 1766, figure rustique un peu apprêtée, comme l'art français de ce temps en produisit souvent, et par des mains illustres, sans que nous en ayons conservé aucun spécimen.



Phot. comm. par M. Saintenoy.

Fig. 251. — Sainte Barbe (terre cuite), par Walter Pompe.
(Collection Saintenoy, Bruxelles.)

Anvers exporte ses artistes. Contemporain des précédents, Rysbraeck (1692-1770) passe en Angleterre et y trouve peut-être, avec l'occasion de nombreuses commandes de portraits et des modèles plus raffinés et plus exigeants, un souvenir des grands Flamands qui y avaient été fêtés par l'aristocratie du XVIIe siècle. Deux pièces magnifiques, aujourd'hui au Musée de Bruxelles, en témoignent pour nous, en dehors de celles qu'on pourrait chercher en Angleterre, à Westminster et ailleurs : le buste exquis et noble à la fois de *Lady Dalton*, daté de 1745, et la statue de *John Howard*, datée de 1765. Dans cette dernière, le drapé à l'antique, malgré ses accents encore berninesques, annonce les modes nouvelles et la direction du goût classique de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

La famille des Gillis est aussi anversoise ; le père, Laurent, né à Anvers en 1688, fut élève de Verwoort ; son fils aîné, Jean-Baptiste, alla s'établir à Gand et y travailla abondamment pour l'église Saint-Pierre

dont il a été question tout à l'heure ; associé à Géry Helderberg, il sculpta les douze *Apôtres* et les quatre *Pères de l'Église* de la coupole, figures assez banales ; mais il signa seul les quatre exquises statues de marbre du chœur, représentant les *Vertus cardinales*, qui nous offrent comme un souvenir délicat de l'art français de la Renaissance. Quant au cadet, Joseph Gillis, c'est vers la Hollande, où son père avait déjà travaillé, qu'il se dirigea, et il y décora notamment l'Hôtel de Ville de Rotterdam et une porte à Delft. D'autres Gillis, frères ou cousins, étaient établis à Valenciennes et à Tournay.



Phot. Tréfois.
Fig. 252. — La Force (marbre), par J.-B. Gillis.
(Église Saint-Pierre, à Gand.)

Les ateliers malinois avaient déjà au XVIe et au XVIIe siècle subi les apports d'Anvers, métropole économique des Flandres. Nicolas van der Veke dérivait de Faydherbe, Théodore Verhaegen (1700-1759), fils d'un menuisier de Malines, passa aussi par les ateliers de Verwoort et de Kerrickz, mais il se développa dans un milieu provincial et religieux très favorable, où les souvenirs de Van der Veken étaient encore vivants. Il n'atteint pas, du reste, à l'originalité de celui-ci. M. Camille Poupeye qui s'est fait le biographe et même un peu le panégyriste de l'un et l'autre artiste a beau vanter son ingéniosité, sa vigueur, sa grâce, son amour de la nature, il n'arrive pas tout à fait à nous persuader et à nous faire excuser entièrement sa passion excessive pour les compositions encombrées et, pour tout dire, son mauvais goût. La chaire de Notre-Dame-de-Hanswyck à Malines, en particulier, est, avec les boiseries de Ninove, parmi ses créations les plus prodigalement opulentes, les plus touffues, les plus hérissées de personnages adventices, et n'a d'égale que celles exécutées par Pierre Valckx, son élève, qui le prolonge jusqu'en 1784 et dont les œuvres constituent, selon l'expression de M. Poupeye lui-même, « un défi insolent à la technique sculpturale ».

C'est encore un Anversois que Pierre-Denis Plumier (1688-1721) qui

va s'établir à Bruxelles. Mais il avait fait son éducation à Paris, et nous allons voir en lui un des premiers tenants de l'influence française opposée à l'influence rubénienne. Il avait obtenu à Paris un premier prix de sculpture à l'Académie ; à Anvers il avait exécuté pour le comte de Mérode-Westerloo deux groupes d'Enlèvements, une *Sabine* et une *Proserpine*, dont on devine facilement les prototypes et qui décorèrent le château d'Enghien en 1714. Il se trouva, à Bruxelles, en compétition avec le Bruxellois Jean de Kinder pour l'exécution des deux *Fleuves* de la cour de l'Hôtel de Ville ; tous



Phot. de la Comm. des échanges intern. de Bruxelles.

Fig. 255. — Fontaine, par P.-D. Plumier. Hôtel de Ville de Bruxelles.

deux demandèrent aux *Fleuves* du Parterre d'eau de Versailles des inspirations certaines, tous deux apportèrent dans leur copie une nuance dialectale très caractérisée : les chairs plus amples, plus adipeuses, plus affaissées, les lignes plus molles, les types plus vulgaires nous éloignent de la tenue classique des modèles, sans en écarter l'obsession.

Dans le tombeau de Philippe de Spinola à l'église de Notre-Dame-de-la-Chapelle, les souvenirs français abondent aussi, dans la composition pyramidante, dans la Renommée volante qui vient en droite ligne du tombeau du marquis de Vaubrun de Coysevox. Mais la figure de femme agenouillée, en costume du temps, a un accent de réalisme septentrional que la sculpture Louis-quatorzienne avait perdu ; la Renommée est maladroite, le Temps qui présente le médaillon est d'un arrangement com-

pliqué et trop pictural; c'est une figure d'un modelé large et souple, entre les jambes de laquelle surgit un squelette inattendu et goguenard.

Quelques années plus tard, Plumier passait en Angleterre, et y mourait presque immédiatement (1721); il y avait rencontré comme collaborateur un jeune artiste qui s'était déjà employé à ses côtés en diverses circonstances et chez qui les tendances classiques allaient s'affirmer davantage : c'était Laurent Delvaux.



Phot. de la Comm. des échanges intern. de Bruxelles.

Fig. 254. — Fontaine du Sablon, par Jacques Bergé. Bruxelles.

Mais, avant de passer à l'œuvre considérable de celui-ci, qui remplit vraiment tout le milieu du siècle, notons encore l'œuvre d'un artiste originaire de Bruxelles, Jacques Bergé (1693-1756), qui s'était aussi formé en France sous Nicolas Coustou, qui avait été en Italie et était revenu en 1722 à Bruxelles. Dans sa chaire de Ninove (passée à l'église Saint-Pierre à Louvain), où est représentée la scène tumultueuse de la *Conversion de saint Norbert*, dans ses bas-reliefs de la *Vie de saint Pierre*, ou dans son *Adoration des Mages* du Musée de Bruxelles, il avait sacrifié encore au goût local, ambitieux de rivaliser avec les compositions peintes des grands décorateurs du XVIIe siècle. Mais ailleurs, dans son tombeau de l'évêque de Smet à Saint-Bavon de Gand par exemple, il sut se montrer d'une réserve et d'une discrétion remarquables. Son évêque, à demi couché, est largement et sobrement traité, et à peine quelques petits Amours voltigeants viennent-ils meubler la niche où il repose. Un très joli petit buste en terre cuite du peintre *Coppens* (1756) nous montre, au Musée de Bruxelles, ses qualités de portraitiste; mais son œuvre la plus significative est cette charmante fontaine du Sablon, élevée en 1751 à Bruxelles pour lord Thomas Bruce, où une délicieuse Minerve en costume d'opéra soutient l'effigie de François Ier et de Marie-Thérèse d'Autriche, entourée de petits génies qui semblent sortir d'un panneau de

Boucher. La composition est peut-être un peu dispersée et pittoresque encore; c'est de l'art rocaille, mais du plus exquis et du plus pur, et nous voilà loin des redondances anversoises! Bergé a laissé enfin de menues terres cuites, des statuettes d'enfants ou des compositions allégoriques, qui ont la grâce et le pittoresque de ce dernier monument.

Quant à Gabriel de Grupello, né à Grammont en 1614, c'est aussi une sorte de sculpteur rocaille; mais ses ascendances milanaises compliquent le problème des sources de son inspiration, autant que sa longue et féconde carrière. Élève d'abord du vieil Artus Quellyn, il passa à Paris, et, dès son retour, en 1675, exécuta à Bruxelles la singulière fontaine des Poissonniers, où nous apparaît encore un peu de la fantaisie baroque italienne. Sa *Diane*, son *Narcisse*, qui figurèrent plus tard dans le parc de Bruxelles, et sont aujourd'hui, comme sa Fontaine, rentrés au Musée, sont plus calmes, mais d'un sentiment encore assez complexe et difficile à définir. Il est enfin l'auteur d'un buste saisissant de l'*Électeur palatin Jean-Guillaume de Neubourg*, où le caractère accusé et vivant arrive à une nuance presque caricaturale et qui n'est ni française ni italienne : Grupello alla travailler en Allemagne, et le même Électeur fut gratifié par lui d'une statue équestre assez lourde à Dusseldorf.

Nous arrivons avec Laurent Delvaux (1696-1778) à un sculpteur qui est également un artiste de cour et dont l'activité ne s'enferme plus dans les commandes de couvents et de paroisses. Il fait cependant, lui aussi, plusieurs morceaux d'éclat sur les thèmes favoris de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Natif de Gand, il sculpte pour la principale église de sa ville natale l'énorme chaire de Vérité de Saint-Bavon (1739-1745), dont le groupe central, plus académique du reste que religieux, le *Temps découvrant la Vérité*, rappelle dans une donnée assez différente un motif berninesque illustre et nous fait souvenir que Delvaux avait séjourné en Italie. Fixé à Nivelles, où il mourut, il sculpte deux autres chaires pour les églises de la ville : en 1759, la première s'orne d'un groupe d'*Élie dans le désert*, très voisin de celui de Gand, et, en 1770, la seconde, d'un *Christ avec la Samaritaine*, dont le style est plus calme, bien qu'il s'encadre encore dans un décor absolument rocaille; de nombreuses sculptures religieuses de sa main peuplent aussi les églises de Nivelles. Mais, pendant son passage en Italie, Delvaux avait étudié et copié l'antique et le Bernin : on conserve de lui une *Vénus accroupie* et un *David à la fronde*. Appelé en Angleterre de bonne heure, et avant même son voyage d'Italie, il y travailla à plusieurs tombeaux pour Westminster, dans la manière ronflante que pratiquaient là-bas les Flamands qui y étaient appelés, sans compter le Français Roubillac.

Dès son séjour en Angleterre, Delvaux avait sculpté suivant une

donnée à peu près personnelle des groupes classiques de *Vénus avec l'Amour*, de *Vertumne et Pomone*, etc. C'est cette manière très française qu'il devait reprendre, lorsqu'il eut été nommé en 1755 sculpteur de la cour aux Pays-Bas. Il eut, aidé par son élève Anrion de Nivelles, à meubler la façade du palais ou le parc princier de figures à l'antique et aussi de gracieux et aimables petits génies enfantins où il semble avoir excellé. Il lui arriva même de faire entrer ceux-ci dans des compositions religieuses assez inattendues, comme son groupe des *Vertus théologales*, qui, de l'abbaye de Villers, est passé au Musée de Bruxelles et qui est d'un alexandrinisme assez déconcertant.



Phot. Tréfoix.

Fig. 255. — Tombeau de l'évêque Maximilien van der Noot, par Verschaffelt.

(Église Saint-Bavon, à Gand.)

Mais une besogne plus importante l'attendait : à l'exemple des grands sculpteurs classiques de l'époque, il s'attaqua, lui aussi, à la statue commémorative; c'est *Charles de Lorraine* qui fut l'objet de cette effigie commandée par les États de Brabant pour une place publique de Bruxelles, effigie dont le modèle seul fut établi par Delvaux et dont l'exécution, confiée ensuite à Verschaffelt, n'a pas survécu. Le talent facile et abondant de Delvaux, sans grand accent du reste, s'épancha aussi dans nombre de portraits en buste ou en médaillon, parmi lesquels un de ceux qui eurent le plus de succès fut celui de *Maurice de Saxe* qui se laissa portraiturer pendant son séjour à Bruxelles, en 1745, au lendemain de la victoire de Fontenoy. Le marbre original du buste est aujourd'hui à l'Albertinum de Dresde; mais un certain nombre des plâtres commandés par le maréchal, ravi de cette effigie un peu fade et bellâtre, sont encore en circulation et attribués parfois et indûment à Pigalle.

La réaction classique inaugurée en France par Bouchardon se faisait sentir déjà en Europe au temps de Delvaux. Un autre artiste belge,

essentiellement voyageur, en fut un des agents. C'est Verschaffelt, né aussi à Gand en 1710, dont le passage modeste à l'Académie de France à Rome, — le petit Verschaff..., écrit de Troy, — a été noté dans la correspondance des directeurs. Accepté un peu par grâce, il y travailla dur, et plus tard, accueilli dans l'atelier parisien de Bouchardon, il profita certainement de l'enseignement du maître. Il avait fait à Rome en 1757 le portrait du *Pape Benoît XIV* et différentes statues religieuses, dont le *Saint-Michel* colossal du château Saint-Ange. Il passa en Angleterre, où il exécuta quelques excellents bustes de la plus belle qualité française; c'est lui évidemment qui nous apparaît comme un des tempéraments de sculpteur les plus complets et les plus savants de cette génération.



Phot. de la Comm. des échanges intern. de Bruxelles.

Fig. 256. — Tombeau de l'évêque Van Eersel, par Van Poucke et Janssens.
(Église Saint-Bavon, à Gand.)

Dans sa patrie même, à Gand, il eut à dresser le mausolée de l'évêque Maximilien van der Noot dans la chapelle absidale de la cathédrale Saint-Bavon. Quelques années auparavant, les sculpteurs gantois de Sutter, Bocksent, Helderberg avaient déjà mis en place celui de son parent et prédécesseur, l'évêque Philippe-Érard van der Noot; peut-être même Verschaffelt avait-il déjà collaboré à ce premier monument compliqué et théâtral qui avait été installé sous une arcade à jour entre deux chapelles. L'évêque y paraît à demi couché, soutenu par un ange qui lui montre un groupe grandeur nature de la *Flagellation du Christ*, bizarrement placé sur un socle élevé à l'extrémité de son sarcophage, tandis que des angelots élèvent au-dessus une grande croix de marbre, qui coupe l'arcade en diagonale. Verschaffelt garda la même disposition architecturale en la simplifiant, si l'on peut dire : son



Phot Musee de Bruxelles.

AUGUSTIN OLLIVIER _ LA VÉNUS AUX COLOMBES

(Musee de Bruxelles)

Librairie Armand Colin Paris

évêque à genoux, priant devant une Vierge assise, est une figure d'un beau caractère énergique et juste. Mais quel tumulte encore de draperies de marbres de couleurs, formant rideau, et de nuages épais, constituant le support de la Vierge, auxquels s'accroche un ange qui est censé les soutenir! Le goût ambiant à Gand, qui fit pression sans doute sur le sculpteur, n'était pas encore, en 1784, revenu à la simplicité antique!

Après un nouveau séjour en Italie, Verschaffelt se fixa à Mannheim auprès de l'Électeur palatin, qui employa son talent dans un grand nombre de décorations de palais et de parcs, comme la cour de Prusse employait au même temps celui du Flamand francisé Tassaert, successeur à Potsdam des Adam et des Michel.



Phot. Lévy fils et Cie.

Fig. 257. — La Charité (pierre), par Godecharle.
(Musée de Bruxelles.)

Nous insisterons moins sur des élèves de Delvaux comme Laurent Tamine, de Nivelles, qui passa lui aussi chez Pigalle et fut plus tard sculpteur officiel de la cour à Bruxelles, comme F.-P. Leroy, de Namur (1739-1812), qui fut à Paris élève de Verberckt d'abord, puis de Bridan, qui exécuta même pour le compte de celui-ci des sculptures pour les cathédrales de Metz et de Chartres et passa ensuite en Italie où il étudia et imita assidûment les œuvres de Duquesnoy, comme F.-P. Lejeune (1721-1795) dont la carrière s'écoule partie en France, partie à Rome, partie aux Pays-Bas, partie en Allemagne, mais dont le talent n'a rien d'exceptionnel.

Au contraire, il faut noter, comme un des artistes les plus marquants qui aient fleuri à Bruxelles et qui aient contribué à y répandre l'influence française pendant la seconde moitié du xviiie siècle, le Français Augustin Ollivier, de Marseille. Malgré les recherches récentes de Mlle Devigne et de M. Sander Pierron, on sait encore peu de choses sur ses origines : il apparaît à Bruxelles en 1768 à l'âge de trente ans et y réside jusqu'à sa mort en 1784, sauf un court passage à Vienne. C'est lui qui, à la mort de Delvaux, fut désigné comme sculpteur officiel de la cour de Charles de Lorraine et qui eut à travailler à la statue du prince,

ainsi qu'à des décorations intérieures du palais. Il est l'auteur de deux bustes très honorables : celui de *Charles de Lorraine* et celui du ministre d'Autriche, le *comte de Cobentzl*, qui rappellent la formule et l'allure des grandes effigies décoratives de la fin du siècle précédent, avec plus de pénétration physionomique. Mais son chef-d'œuvre est certainement cette *Vénus aux Colombes*, signée et datée de 1774, dont l'original a été rentré du Parc au Musée de Bruxelles, œuvre délicate et toute personnelle où le goût français est sensible, sans que l'on y sente en rien le pastiche et l'œuvre d'école. Svelte et élancée, la nudité de la déesse ferait plutôt penser, n'était sa tête mutine qui est bien du XVIIIe siècle, aux créations élégantes de notre Goujon.



Phot. des Musées royaux de Bruxelles.

Fig. 238. — Buste de Mme Godecharle (plâtre), par Godecharle.
(Musée de Bruxelles.)

Ollivier eut aussi à travailler en mainte occasion pour les églises : une partie de sa production est banale et sans intérêt, même le *Moïse* tourmenté de Saint-Jacques-sur-Caudenberg ; l'artiste n'a ni l'ampleur, ni la force, ni sans doute la conviction des bons imagiers anversois. Par contre, certains morceaux précis et soignés, comme le contre-retable de l'abbaye d'Heylissem, aujourd'hui à l'église des Minimes de Bruxelles, sont à retenir, car ce sont les premiers où la formule française et classique se substitue dans l'art religieux à celle de l'ancienne sculpture pittoresque à la Rubens.

C'est dans ce même style francisé que travaille un sculpteur comme Pepers, qui a signé à Bruges, sa patrie, en 1779, la *Pitié* du maître-autel de l'église Notre-Dame, et dix ans auparavant, à Gand, l'*Ange* du monument funéraire de Carl Joseph Mortgat, à l'église Saint-Michel, figure d'adolescent un peu poupine, mais qui n'est pas sans rappeler celle de l'*Amour* de Bouchardon. Il est possible que son auteur ait séjourné en France, comme cet autre sculpteur brugeois, nommé Fernande (1741-1799), qui travailla à Paris où il fut élève de Vassé, de 1768 à 1771, puis à Rome et à Vienne sous le patronage des archiducs, mais qui rentra en 1776 à Bruxelles, où il exécuta des statues pour l'abbaye de Vlierbeck et quelques autres. Il avait modelé, sur la recommandation du comte de Mercy-Argenteau, un buste de *Marie-Antoinette*, qui fut envoyé

à Vienne et n'a pas été retrouvé jusqu'ici. Plus tard, il sollicita, vainement du reste, son admission à l'Académie royale de Paris.

Toute cette génération est très directement influencée par les maîtres parisiens du moment, même les Flamands comme Corneille de Smet, de Termonde (1742-1815), et J.-F. van Gheel, de Malines, qui sort pourtant de l'atelier de Pierre Valckx, à plus forte raison le Bruxellois Janssens (1744-1816), artiste abondant qui joua un rôle politique important dans le mouvement révolutionnaire de la fin du siècle. Il avait antérieurement collaboré à Gand au monument funéraire dressé dans l'église Saint-Bavon pour l'évêque Van Eersel, dont le modèle était dû à un homme d'une originalité plus accusée que la sienne et qui paraissait très en faveur à Gand vers ce moment : le sculpteur Van Poucke, né à Dixmude en 1740. Celui-ci est le classique le plus intransigeant que nous ayons encore rencontré. Il avait dû prendre contact, à Rome même, avec les premières tentatives de Canova dont il semble avoir adopté de bonne heure la manière froide et compassée dans le traitement des chairs et des draperies, l'ambition un peu lourde et déclamatoire dans la conception de certaines figures. Son *Saint Pierre* et son *Saint Paul* de la clôture du chœur de Saint-Bavon sont des figures colossales et mouvementées qui semblent d'un Bernin réfrigéré et alourdi ; de même le *Saint Jacques* assis sous la chaire de l'église Saint-Jacques de Gand, tandis que dans cette même église la *Pleureuse* du monument du chirurgien Palfyn, monument d'une sobriété bien rare en ce pays, rappelle les figures analogues des Falconet, des Vassé et des Saly.



Phot. des Musées royaux de Bruxelles.

Fig. 259. — Jeux d'enfants. Bas-relief (terre cuite), par Godecharle.
(Musée de Bruxelles.)

Il nous reste enfin à présenter l'œuvre de l'un des sculpteurs les plus féconds et les plus populaires de la Belgique de la fin du XVIIIe siècle : Gilles-Lambert Godecharle, dont l'histoire cependant n'a pas encore été écrite. Né à Bruxelles en 1750, il devait survivre à son époque, un peu comme son contemporain Houdon, et ne mourir qu'en 1835. Sorti de l'atelier de Delvaux, il passa à Paris chez Pigalle en 1771, puis chez son compatriote Tassaert, où il resta jusqu'en 1774, date de son départ pour Rome.

Il fut certainement aussi en rapport avec Houdon, soit avant, soit pendant, soit après la Révolution ; il le copia souvent même, avec une sorte de prédilection. C'est là, du reste, un des caractères les plus singuliers de la production de Godecharle que le nombre important que l'on y rencontre de copies ou de répétitions à peine modifiées, quoique signées par lui, d'œuvres des sculpteurs français les plus notoires. Il copia l'antique et le Bernin, comme l'avait fait Delvaux, mais il copia aussi Bouchardon, Pajou, Houdon, Caffieri, Canova, etc. L'obsession qui naît du nombre de ces copies est peut-être, d'ailleurs, aggravée du fait que la plupart se trouvent groupées au Musée de Bruxelles, après avoir constitué la décoration du parc de Wespelaere, et la réputation de Godecharle ne gagne pas certainement à cette réunion.

Ce fut pourtant un artiste à l'occasion ingénieux et adroit, de talent délicat, plus que puissant. Ses grandes compositions pour les frontons du palais de la Nation à Bruxelles et du château de Laeken (1781 et 1785) sont à la fois compliquées et un peu délayées et vides. La première représente *le Temps présidant à la succession des Heures* ; la seconde, *la Justice récompensant la Vertu, protégeant les faibles et chassant les Vices*, sujet éminemment philosophique et sentimental à la mode du temps. Elles sont charmantes, surtout dans les esquisses, où Godecharle triomphe. Ses petits bas-reliefs de terre cuite, ses *Jeux d'enfants* du Musée de Bruxelles, ses douze compositions allégoriques des *Mois* de l'année, pour la rotonde du château de Laeken (1784), ses statuettes, comme la délicieuse figurine de l'*Amour interrompant l'Étude*, valent presque les meilleurs morceaux de Clodion ; sa grande figure de la *Charité*, qui est aussi au Musée de Bruxelles, rappelle singulièrement les qualités de ce maître, avec quelque chose de plus sage, à la fois, et de plus correct. Il fait penser souvent à notre Chinard, mais avec plus de souplesse : témoin la statue de la *Musique*, véritable portrait pour la figure, qui appartint à la Collection Doucet, ou cette petite *Victoire* en terre cuite, datée de 1805 et sans doute dédiée à Napoléon (Collection Philipson, à Bruxelles), morceau exquis de grâce vivante et de style à la fois, permettant même d'évoquer un Prud'hon.

Quant à ses bustes, ils restent certainement au-dessous de ceux de Houdon, mais ce sont cependant d'excellentes et aimables effigies, notamment ceux de sa femme et de sa fille, celui de son maître *Laurent Delvaux*, celui du peintre *Lens*, celui du premier conservateur du Musée de Bruxelles, le peintre *Bosschaert*, et tant d'autres, échelonnés depuis la *Femme inconnue* du Musée de Bruxelles, qui date des environs de 1780 et est tout à fait « ancien régime », jusqu'au roi *Guillaume Ier des Pays-Bas*, daté de 1815.

BIBLIOGRAPHIE

Biographie nationale belge, Bruxelles. — WURZBACH (ALFRED VON). *Niederländ. Künstler-Lexikon*. Vienne, 1906. — SCHAYES. *Histoire de l'architecture en Belgique*. Bruxelles, Jamar, s. d. — FIERENS-GEVAERT (H.). Notes sur l'art belge au XVIIIe siècle, revue *Le Samedi*. 24 juin 1905. — G. DES MAREZ. *Les monuments civils et religieux de Bruxelles*, 1918. — CHEVALIER EDM. MARCHAL. *La sculpture et l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895. — ROUSSEAU (HENRY). *La sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Bruxelles, 1911. — CASIER ET BERGMANS. *Catalogue de l'art ancien de Gand*, 1913. — NEEFFS (EMMANUEL). *Histoire des sculpteurs malinois*, Gand, 1876. — POUPEYE (CAMILLE). *Théodore Verhaegen, sculpteur malinois du XVIIIe siècle*, Bruxelles, 1914. — Sur Verschaffelt, voir *Allgemeine deutsche Biographie*, t. XXXIV, p. 652. — WILLAME (GEORGES). *Laurent Delvaux*, Bruxelles, 1914. — CLOQUET (L.). *Les artistes wallons*, Bruxelles, 1913. — HELBIG. *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége*, Bruges, 1890. — R. DUPIERREUX. *La sculpture wallonne*, Bruxelles, 1914. — DEVIGNE (MARGUERITE). Augustin Ollivier, *Gazette des Beaux-Arts*, août et septembre 1920; — L'influence française sur la sculpture flamande du XVIIIe siècle. *Congrès international de l'histoire de l'art*, à Paris, 1921; F. P. LEROY, de Namur, *Congrès des sciences historiques*, Bruxelles, 1925; *Catalogue de la Galerie de sculpture du Musée royal des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1923. — SANDER PIERRON. *Documents sur Augustin Ollivier*, *Congrès international de l'Histoire de l'Art*, à Paris, 1921.

CHAPITRE VIII

LA PEINTURE DANS LES PAYS-BAS AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE[1]

Le XVIIIe siècle n'est plus, pour l'art des Pays-Bas, une grande période créatrice. Il est surtout très mal connu. A peine si depuis quelque temps un mouvement de curiosité commence à se dessiner pour les maîtres de ce qu'on appelle la décadence flamande. Les inventaires ne sont pas faits, et les monographies manquent. On ne prétend pas, ici, combler cette lacune. On se borne à indiquer un procès à revoir. Sans doute, les grandes lignes de l'histoire n'en seront pas changées. Mais le goût y trouvera son compte, et l'on y gagnera de connaître quelques hommes de talent, qui ne déshonorent pas la suite du grand siècle.

L'ÉCOLE D'ANVERS. — Anvers, quoique déchue de sa suprématie de commerce et d'affaires, conserve encore assez de son ancienne prospérité pour demeurer malgré tout la capitale de la peinture. Sa vieille gilde est toujours la plus nombreuse et la plus active, et conserve longtemps les bonnes traditions. A la vérité, son école a perdu aux trois quarts sa puissance de rayonnement. Chose curieuse! C'est le moment où, de Paris à Londres, les peintres se mettent un peu partout à l'école de Rubens, où les cabinets d'amateurs se peuplent des chefs-d'œuvre d'Ostade et de Téniers. Plus d'un peintre, Reynolds ou Fragonard, fera même tout exprès le voyage des Pays-Bas. Cependant, à Anvers, les artistes contemporains, les derniers survivants de l'atelier de Rubens, font un peu la figure d'artistes de province. Leur art, comme au temps des Van Eyck et de Gaspard de Crayer, est surtout, en effet, un art de couvents et d'églises. Isolés dans un monde de plus en plus gagné à la « philosophie », et

1. Par M. Louis Gillet.

devenu à peu près sourd à l'éloquence de la chaire, ils se trouvent en dehors du grand courant du siècle. Il leur manque d'ailleurs l'enthousiasme religieux et l'esprit de la grande croisade catholique, qui avaient inspiré l'art de la Contre-réforme. Les meilleurs d'entre eux ne subsistent que de restes. Ce sont les conditions des genres qui se survivent. Il n'en demeure pas moins que les peintres de ce siècle ingrat avaient conservé quelque chose des méthodes excellentes du passé. Ils avaient peu d'idées, mais il leur reste le métier. A défaut de tempérament et de vie intérieure, il leur reste cette belle rhétorique du grand siècle, ils parlent toujours cette langue sonore qui avait servi aux chefs-d'œuvre. Leur peinture demeure au moins de la peinture. Et l'on peut trouver, dans ce petit monde à l'écart du progrès, le charme rafraîchissant des écoles locales, qui ignorent la tyrannie de la mode et le tourment des idées.

En fait, il n'y a pas d'hiatus, de coupure décisive entre la seconde moitié du XVII[e] siècle et les premières années du suivant. La tradition se continue. Un trio d'artistes comme Kerrickx (1682-1745), Van Helmond (1683-1726) et de Roore (1686-1747) soutient fort bien la comparaison avec les bons maîtres secondaires du siècle précédent. Guillaume-Ignace Kerrickx est le plus fort d'entre eux. C'est encore un très bel esprit à la manière de la Renaissance, poète, sculpteur, architecte. Le Musée d'Anvers possède de lui trois tableaux, malheureusement non exposés. La *Fête de la Pâque en Égypte* est une œuvre de dimensions gigantesques, de tonalité un peu sourde et de composition un peu lâche, mais pleine de mouvement et de figures puissantes. L'*Adoration de l'Agneau*, provenant également de l'abbaye de Tongerloo, a la même grandeur d'attitudes, avec une coloration plus riche, et aussi, par malheur, le même flottement de la composition. Le centre est vide et laisse un trou au milieu du tableau. Jacques van Helmond est déjà un talent plus froid et plus académique. On voit plusieurs tableaux de lui dans les églises de Bruxelles. Son ouvrage le plus célèbre, le grand *Christ en croix*, du Musée de Gand, est une œuvre d'école, ingénieuse et sentimentale, glacée par l'abus du modèle et par la recherche de l'expression. Le charme de Rubens ou sa grandeur, en ce genre de sujets, sa familiarité sublime, sa manière de participer au drame et d'y mettre du sien, de s'y jeter tout entier avec ses émotions, sa sensualité, avec ses femmes, ses enfants, toute sa vie intime, et sa science prodigieuse dont on ne s'aperçoit plus, tout cela est remplacé par des expressions concertées et comme par un système d'élégantes périphrases. Plus de ces trouvailles dont est faite l'éloquence du maître et qui sentent la chair et le sang : l'artiste croit bien faire d'y substituer de l'esprit. Un tel tableau a dû paraître d'une distinction supérieure. Et il faut avouer qu'il est bien peint et qu'on peut le trouver encore très amusant. Quant à Jacques-Ignace de Roore, son tableau

de 1709, à Saint-Jacques d'Anvers, le *Rachat des captifs par des religieux Trinitaires*, avec ses Orientaux, ses architectures pittoresques, le contraste animé des esclaves demi-nus et des robes monastiques, est un très beau tableau, peut-être un peu théâtral, mais d'une force et d'une conviction dignes de la bonne époque. Plus remarquable encore est le plafond de la Salle du Conseil à l'Hôtel de Ville d'Anvers. Ces peintures allégoriques ont encore l'éclat et la solidité des œuvres du grand siècle.

Il y a peu de chose à dire d'un portraitiste comme Stampart (1675-1750) et de l'habile Martin Geeraerts (1707-1771), qui se mit à l'école du Hollandais Jacob de Witt, et produisit une foule de tableaux en grisaille, jouant le bas-relief et la sculpture décorative. Il y a cinq tableaux de ce genre dans la Collection Liechtenstein.

En somme, jusqu'à cette date, malgré quelques symptômes fâcheux, l'école se soutient et reste semblable à elle-même. Les œuvres sont moins fines et plus rares, mais l'étoffe subsiste. Les choses commencent à changer avec Balthazar Beschey (1708-1776). C'est le type de ce qu'on appelle le *maniériste*, c'est-à-dire de l'homme qui place l'art au-dessus de la nature et de la vie, et pour qui l'art devient une affaire de convention. Qu'on regarde ses deux tableaux du Musée de Gand, les scènes de l'*Histoire de Joseph* : tous les personnages sont sans caractère, les têtes ont cette grâce régulière et uniforme, cette dignité apprêtée qu'on appelle, dans les ateliers, la beauté idéale. Le malheur est qu'en même temps le ton se décolore, la substance pittoresque se vide; la peinture devient lisse et plate. Il n'y a plus que des formules. Beschey avait commencé par imiter Téniers. La Galerie Liechtenstein possède en ce genre une *Farce devant une chaumière*. Ce sont les bonshommes classiques, mais la cordialité, l'humour ont disparu. La couleur est glacée.

La réforme. André Cornélis Lens. — Parvenue à ce point, vers le milieu du siècle, la peinture n'avait rien de mieux à faire que de changer en effet de principes et de tenter franchement des méthodes différentes. La Flandre ne pouvait échapper aux idées nouvelles qui commencent alors à se répandre. Ce fut le rôle d'André Cornélis Lens de les acclimater dans l'école d'Anvers. Élève de Beschey, il était né dans cette ville en 1739, et mourut à Bruxelles en 1822. Écrivain, professeur, il fut l'artiste le plus considérable de son temps et regardé sans discussion comme le chef de l'école. Artistes et amateurs lui faisaient fête autant que les grands. Aucun peintre depuis cent ans n'avait occupé dans le pays une situation comparable.

L'événement de la vie de Lens fut le voyage de Rome. Le duc Charles, qui l'avait nommé son peintre à vingt-cinq ans, voulut, pour le perfectionner, faire les frais de ce voyage. Lens demeura à Rome cinq

ans (1764-1769). A Rome, il n'était bruit alors que de l'illustre Rafaël Mengs et du célèbre Winckelmann. Ces deux Allemands, s'appuyant sur une théorie et une connaissance nouvelles de l'antiquité, étaient en train de donner à la grammaire des arts une base rationnelle : ils étaient en train de fonder la science de l'esthétique. On reproche souvent à l'influence française d'avoir déterminé la décadence flamande. Rien de plus injuste que cette critique. Lens était revenu de Rome, avant que David y allât. La France est bien innocente d'un système allemand, principalement conçu et dirigé contre elle.

La première victime des idées de Lens, à son retour d'Italie, fut la vieille Gilde de Saint-Luc. Cette antique organisation, au regard d'un disciple de Winckelmann, ne représentait plus que la routine, l'empirisme, les idées les plus provinciales et les plus opposées aux conditions de la vraie culture. « Les arts, écrivait au doyen le duc Charles, dans une lettre célèbre, dont Lens était l'auteur, les arts croupissent ici dans une bassesse dont l'Italie n'a jamais vu l'exemple. » Ce qui paraissait intolérable, c'était le mariage forcé de l'art et du métier, les règles qui assujétissaient la production artistique à un système de garanties, comme une marchandise quelconque, l'idée d'une société imposée du sculpteur et du peintre avec des artisans, des barbouilleurs et des maçons. Cette famille, qui avait vécu depuis le moyen âge, commençait à paraître à la fois désuète et tyrannique. On réclamait le divorce entre les arts inférieurs ou mécaniques et le grand art. La Gilde répondait, non sans quelque apparence de raison, qu'il n'était humiliant pour personne d'être membre d'une société dont Rubens et Van Dyck avaient fait partie. Elle ajoutait avec beaucoup de sens que « les ouvriers secondaires en fait d'art ne sont pas tant à dédaigner. Les différentes branches de la Gilde ont ceci de bon, que l'homme d'un petit génie peut toujours, dans l'une ou dans l'autre, y trouver à gagner son pain. » C'était la voix de l'expérience et de la raison. Elle avait donc fort peu de chances d'être écoutée. Les vieilles corporations étaient partout condamnées. En 1773, la lutte finissait par une ordonnance de Marie-Thérèse, affranchissant les artistes et permettant aux nobles eux-mêmes de cultiver les beaux-arts sans déroger.

Cette première victoire, qui conférait à la peinture ses lettres de noblesse, ne suffit pas encore ; le peintre, se faisant écrivain, à l'exemple de Mengs, se mit en devoir de rédiger pour ses compatriotes la théorie de l'art. Il fit paraître en 1776 son ouvrage sur *Le costume ou Essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*. On y lisait cet axiome que « le principal objet de la Peinture, de la Sculpture et des autres arts semblables est de représenter les faits mémorables de l'antiquité, les personnages illustres et les exemples de la Sublime Vertu ». Pour cela, l'artiste doit se faire savant, archéologue. Il

doit « représenter les Grecs comme étaient les Grecs et les Romains avec les attributs qui les distinguaient ». Plus de ces savoureux anachronismes d'autrefois, de ces libertés si plaisantes prises avec l'histoire, plus de ces « naïvetés » que nous mettons, peut-être un peu vite, sur le compte de l'ignorance, et auxquelles les vieux peintres de Venise ou des Flandres ont dû tant de chefs-d'œuvre de vie et de couleur. « Les connaisseurs, dit Lens, verront toujours avec regret les disciples de Jésus-Christ représentés avec des mitres comme nos évêques; Tarquin vêtu d'un pourpoint espagnol, les femmes grecques et romaines avec les robes de nos aïeules, les Patriarches avec un turban, les Mages enveloppés dans un manteau de brocard, et la reine de Carthage expirante sur un bûcher au milieu d'une garde suisse. » Enfin, pour règle unique, ce vers de Pope, que Lens traduit : « Suivre les anciens, c'est suivre la nature ».

Aucune de ces idées n'est fort originale, et aucune, par surcroît, n'est d'une vérité indiscutable. Ce sont les idées en vogue à la fin du XVIIIe siècle, celles qui seront bientôt la doctrine du peintre des *Horaces*. Mais cette doctrine, chez David, se corrige, en ce qu'elle a d'étroit, par un instinct naturel et passionné de la grandeur et par un admirable sentiment de la vie; la rigueur et le fanatisme du théoricien ne l'ont jamais empêché, en présence du modèle, d'être un des plus puissants portraitistes du monde. Ce qui est grave, pour Lens, c'est qu'il n'a pas cette faculté d'être ému par la vie. Les deux ou trois portraits qu'on voit de lui au Musée d'Anvers, comme celui du graveur Martenasie, sont d'une peinture grisâtre, d'une exécution molle et cotonneuse. Sa grande *Annonciation*, à l'église Saint-Michel de Gand, est une vaste machine vaporeuse, sirupeuse et de la plus extrême fadeur. Ce qu'il y a de meilleur en lui, ce sont certains tableaux profanes, comme les deux pendants du Musée de Bruxelles, *Ariane à Naxos* et l'*Offrande à Bacchus*. Ce n'est pas que la forme y soit d'une qualité bien rare : le dessin est toujours un peu rond et d'une distinction vulgaire, les têtes sont banales. La peinture, lisse et miroitante, est pleine de couleurs carminées qui ne vont pas sans évoquer une idée de confiserie. Mais la composition est heureuse et facile, et l'ensemble respire une sorte d'élégance galante qui, à travers Van Loo, fait penser aux *Armides* romanesques de Van Dyck. En dépit de ses idées, en dépit d'un système qui faisait de lui un apôtre de l'art « universel », s'il y a chez Lens quelque chose qui soit capable de nous toucher, c'est ce qui reste en lui, à son insu, du Flamand et de son goût pour la couleur brillante et pour un idéal de beauté sensuelle.

Après Lens, la peinture entre décidément dans l'orbite des idées françaises. Un Brugeois, Joseph-Benoît Suvée (1745-1807), élève de Bachelier, deviendra directeur de l'Académie de France à Rome, en 1792. Et pourtant ses tableaux classiques, comme celui du Musée de Bruges,

l'*Invention du dessin*, ses jolis tableaux religieux, comme son aimable *Nativité*, à l'Assomption à Paris, doivent leur charme à un certain sens de la tendresse et de la grâce, où l'on reconnaît un reste de la fraîcheur de Memling. Mathieu-Ignace van Brée (1773-1839), élève de Vincent, représente avec autorité la peinture d'histoire, le romantisme naissant et le goût des sujets modernes et nationaux. Il fut le chef de l'école d'Anvers au XIX[e] siècle (la *Mort de Rubens*, au Musée d'Anvers; *Anvers et l'Escaut*, à l'Hôtel de Ville d'Anvers; le *Baptême de saint Augustin*, à l'église des Augustins).

VERHAGEN, HERREYNS. — Mais, pendant que ces nouveautés, agitant la peinture à Anvers, la dénaturent et l'« européanisent », il arrive qu'à l'écart, dans des villes secondaires, le vieux génie du terroir se conservait mieux qu'ailleurs. En dehors des routes du commerce et du cours des rivières, mais au cœur du pays et à l'intersection des provinces flamandes et wallonnes, la vieille ville de Louvain, avec son Université, ses quarante-trois collèges, sa bibliothèque, ses églises, son peuple d'étudiants et de séminaristes, était le conservatoire de ce qu'il y avait en Belgique de plus sérieux et de plus solide. C'est dans ce milieu un peu vieillot, mais si original, que vécut le dernier des maîtres de l'école flamande, le seul de son siècle qui mérite d'être compté dans la grande famille, « notre Tiepolo », dit Wauters, le charmant Pierre-Joseph Verhagen.

Il avait dix ans de plus que Lens, étant né à Aerschot le 15 mars 1728. Il n'avait que treize ans quand il partit pour Anvers, où il devint l'élève de Balthazar Beschey. En 1753, il était établi à Louvain, puisqu'il y épousa, le 25 janvier de cette année, Jeanne Hensmans, dont il eut sept enfants. Il mourut dans cette ville à quatre-vingt-trois ans, le 3 avril 1811.

Nous ne savons rien d'assuré sur les débuts de Verhagen. Le catalogue de son œuvre, la chronologie manquent encore. Le livre trop attendu de M. Arthur Laes (l'étude de Van Even date d'un demi-siècle) tarde à paraître, avec tout ce qu'il promet de documents nouveaux. Le premier tableau daté de Verhagen, celui de Saint-Jacques à Louvain (1765), est l'œuvre d'un maître de quarante ans. Le dernier, récemment entré au Musée de Bruxelles, le *Festin de Balthazar* (1784), est d'un homme qui approche seulement de la soixantaine, et qui a encore devant lui plus de vingt ans à vivre. En somme, dans cette longue et féconde existence, presque égale en durée à celle d'un Crayer, il n'y a d'éclairée que la partie centrale ; les deux versants restent dans l'ombre. Descamps, dont le *Voyage en Flandre* date de 1769, parle de deux copies qui existaient de son temps dans une église de Louvain, un *Christ en croix* et un *Martyre de saint Quentin*, copies faites par Verhagen d'après les originaux de

Crayer, qui se trouvaient à Anderlecht, village proche de Bruxelles (édit. de 1792, p. 95). Il est probable que ces copies nous révèlent le secret du talent de Verhagen, le mot de ses préférences et de ses ambitions. L'artiste dut se former seul à l'école de l'autre siècle. Ses vrais maîtres furent les chefs-d'œuvre d'autrefois. Il eut cette originalité de ne pas se moderniser. Il ne conçut pas d'autre rêve que celui qui avait suffi à tant de



Phot. Becker.

Fig. 240. — P.-J. Verhagen : Le Festin d'Hérode.
(Collection Pierre Bautier, Bruxelles.)

bons peintres du passé, le rêve du bon chrétien qui fait son salut, dans ce monde et dans l'autre, en décorant de sujets pieux des chapelles de couvents et d'églises. Il borna ses désirs. La renommée lui vint, elle ne le détourna pas du chemin qu'il avait choisi. Marie-Thérèse lui fit faire aux frais de sa cassette un voyage d'études en France et en Italie. Il visita Paris, Milan, Rome, où il demeura deux années; son voyage s'acheva par Vienne, où il ne tenait qu'à lui de s'établir. Il préféra revenir à Louvain (1775), au centre de cette province monastique, dont il demeura le fidèle et le dernier imagier.

Ce peintre, « le premier Flamand qui depuis bien longtemps promette quelque chose », écrit Wille (*Journal*, I, p. 477), qui l'avait vu lors de son passage à Paris, est un de ceux dont le nom n'a guère franchi les limites de sa petite patrie. Ses œuvres sont à chercher encore dans des églises de province et des couvents peu fréquentés. Il en reste plusieurs à Louvain, mais les plus belles passent pour être à Averbrode, non loin d'Anvers; une série de neuf tableaux est signalée par Wurzbach à Bois-le-Duc, dans l'église Sainte-Catherine. Qui peut dire ce qui se cache encore, au fond des monastères de la couronne d'Autriche? Les musées n'en possèdent qu'un petit nombre; à l'étranger, celui de Vienne est le seul à en offrir. Verhagen est encore un maître presque inédit.

C'est presque exclusivement un peintre religieux (bien qu'on mentionne de lui une *Continence de Scipion*, dans un catalogue de 1815); mais à cet égard il faut avouer qu'il est loin d'avoir recueilli tout l'héritage de la tradition. Rubens est autrement complet. Verhagen laisse en dehors de ses idées tout le patrimoine de l'humanisme. La religion du XVIII[e] siècle est quelque chose de beaucoup moins vaste et de moins « catholique » que celle de la Renaissance. La dévotion est aussi prude que celle du XV[e] siècle, et la peinture de Verhagen aussi sévèrement habillée que celle de Dirck Bouts ou de Gérard David. L'Église a appris à se méfier des nudités. Le peintre n'est pas non plus un génie dramatique. Son *Calvaire* du Musée d'Anvers est à coup sûr un de ses ouvrages les plus ternes et les plus manqués. Il ne faut pas lui demander d'émotions violentes. Il est à son aise au contraire dans le récit, surtout dès que ce récit, comme il arrive souvent à certains sujets de l'Évangile ou de la Légende Dorée, permet la pompe, le costume, le déploiement joyeux des fêtes ecclésiastiques. Sa *Présentation au Temple* du Musée de Gand (1767) est vraiment en ce sens un tableau capital. Des architectures magnifiques, un vieux Siméon paternel, tout doré, la mitre en tête comme un évêque, entouré de ses enfants de chœur et de ses acolytes, et tenant le nouveau-né rayonnant dans ses bras; au centre, la jolie Vierge debout, tendre et inquiète, saint Joseph éperdu d'adoration, et se traînant à genoux à ses pieds; des types populaires, des scribes compulsant leurs registres, des fidèles curieux, de féminins visages apparus comme des lueurs dans la pénombre; par-dessus tout cela, une grande draperie de pourpre surmontant la composition comme le dais du Saint-Sacrement : l'ensemble est d'une jubilation, d'un rythme bondissant, d'un nombre, d'un éclat qu'on n'avait pas revus en Flandre depuis cent ans. Sans doute, il n'y a pas là une grande intimité, ce je ne sais quoi de rare et de touchant que Rubens ajoute comme par mégarde à tout ce qui sort de sa main, et qui dénonce malgré lui le grand esprit et le grand cœur. Mais, à le prendre comme décorateur, dans le plaisir pur que lui donne le seul acte de peindre,

Verhagen n'est pas loin d'égaler son lyrisme. C'est peint comme une grande esquisse, improvisé dans une langue oratoire et sonore, aussi riche d'effets qu'économe de ses moyens; tout est dit sans rien souligner, tout est indiqué sans embarras comme sans minuties, et l'on ne trouverait guère, dans l'entourage de Rubens et parmi ses disciples immédiats, un seul artiste qui ait manié comme Pierre Verhagen cette ample et somptueuse rhétorique sacrée.

Dès cette date de 1767, l'artiste se possède tout entier. Il est là avec



Phot Bulloz.

Fig. 241. — P.-J. Verhagen : La Présentation au Temple.
(Musée de Gand.)

toute sa science et toutes ses ressources. On ne voit pas très bien en quoi le voyage d'Italie a pu le modifier. Une esquisse que je n'ai pas vue, un *Martyre de sainte Apolline*, de la Collection Lescarts, à Mons, présente, au dire d'un connaisseur tel que M. Pierre Bautier, des « affinités tiépolesques indéniables ». Verhagen, en allant à Vienne, a-t-il étudié à Venise les peintures de Saint-Alvise? A-t-il renouvelé ainsi ce fonds de sang vénitien qu'il y avait déjà dans la palette de Rubens? C'est possible, et certaines colorations de son *Agar* d'Anvers (1781), certains tons d'ocre clair, certaines ceintures bleues et roses, certaines teintes fleuries, comme le jeu pittoresque et abrégé de la brosse, font penser en effet à l'incomparable

virtuose. Mais ce sont des pratiques presque générales à un certain point de l'évolution de la peinture : on les retrouve chez Fragonard comme chez Goya ou chez Guardi. C'est la marque des maîtres authentiques du XVIIIe siècle. Il n'est guère douteux que Verhagen soit l'un d'eux. Ce peintre encore presque inconnu, victime d'un temps et d'un milieu obscurs, est un de ceux qu'attend la gloire, le jour où la lumière se fera sur cette époque trop décriée. On aimera sa verve, sa fougue, sa gaîté, ses talents d'exécutant hors ligne, son absence de pédantisme, ses beaux costumes d'Orientaux, ses turbans, ses pachas, son luxe, ses Hérodiade habillées en grandes courtisanes (voir le *Festin d'Hérode*, de la Collection P. Bautier, à Bruxelles), l'air de conte et de féerie qu'il donne à l'histoire sainte, et tout ce qui fait, en un mot, de ce rubénien attardé le dernier et le plus imprévu des classiques flamands.



Phot Hermans

FIG. 242. — P.-J. Verhagen : Agar et Ismaël chassés par Abraham.
(Musée d'Anvers.)

Après lui, Guillaume-Jacques Herreyns (1743-1827) tenta de défendre en face de Lens les grandes traditions de l'école d'Anvers. Il avait par malheur plus de bonne volonté que de génie. Son grand tableau du Musée, le *Dernier soupir du Christ*, est une page robuste, un peu lourde, trop appuyée ; c'est le *Coup de Lance*, moins la soudaineté, la brutalité inspirée et sublime. C'est un lourd devoir d'écolier auprès de l'œuvre immortelle. L'*Adoration des Mages* du Musée de Bruxelles, quoique le tableau soit meilleur, est toujours exécutée dans cette gamme d'un brun rougeâtre, qui montre à quel point les grands maîtres avaient cessé d'être compris. Un de ses derniers tableaux sont les *Pèlerins d'Emmaüs*, de la cathédrale d'Anvers (1808). Herreyns abandonna peu après la palette. Consacré à l'enseignement, l'Empire le maintint dans ses fonctions. Il avait rendu de grands services pendant la Révolution, en sauvant du pillage une foule d'œuvres d'art. En 1815, il en rendit de nouveaux, en faisant restituer à la Belgique les chefs-d'œuvre réquisitionnés par Napoléon. Comme professeur, il résista à l'envahissement des doctrines de David. Il fit renouveler en 1818 la pierre tombale de Matsys; dix ans plus tard, à la veille de sa mort, son dernier acte

fut l'inauguration du monument de la Place Verte, à la gloire de Rubens (1827). Ce méchant peintre eut du moins le mérite de remettre en honneur les grands patrons de la peinture nationale. Il fut un de ceux qui préparèrent le réveil de 1830.

Les petits maitres. Le paysage. — La peinture de genre continue, pendant tout le XVIIIe siècle, d'être fort active au pays des Brueghel et des Téniers. Moins originale qu'au grand siècle, ou plutôt plus internationale,



Phot. Blantern.

Fig. 243. — B. van den Bosche : Allégorie des Beaux-Arts.
(Collection A. Warnant, Bruxelles.)

plus mêlée d'influences françaises ou hollandaises, elle n'en conserve pas moins beaucoup d'intérêt et de vie ; c'est un des domaines de l'histoire de l'art où il reste le plus à découvrir. La plupart de ces petits maîtres sont également des portraitistes.

Il faut placer au premier rang Balthazar van den Bosche, mort malheureusement très jeune (1681-1715). Le Musée d'Anvers conserve son œuvre capitale, la *Réception du Bourgmestre Del Campo par les Archers de la Ville* (1711) : ouvrage de dimensions exceptionnelles, et encore parfaitement bien peint. Il y a deux tableaux de ce peintre au Musée de Schwerin : une *Société joyeuse* et des *Joueurs de cartes* ; dans la Collection A. Warnant, à Bruxelles, une très agréable *Allégorie des Beaux-Arts*, sculpture, peinture, musique, un tableau tout à fait dans la tradition de

Brueghel de Velours, et dont l'inventaire est un programme, montrant le bagage de l'artiste, le petit monde charmant qu'il porte dans la tête.

Le genre fut surtout, à Anvers, la spécialité de la famille Horemans. Jan-Joseph Horemans, dit le Vieux (1682-1759), est connu, comme Van den Bosche, par le grand tableau de cérémonie du Musée d'Anvers (1746); ses tableaux de mœurs populaires se rencontrent en Allemagne, à Vienne, à Darmstadt, à Cassel; ce sont des scènes d'atelier et des scènes d'école, qui rappellent quelquefois le comique un peu rustique de Tilborch et de Craesbeeck. Ce qui est plus nouveau en Flandre, ce sont de petits tableaux d'intimité en figures à mi-corps, comme la *Femme cousant* de Dresde, ou la *Grand'mère* de Brunswick. Le sentiment se rapproche des maîtres hollandais; il y a là, au lieu d'humour, une dignité et une tendresse rappelant certains motifs de Maes et de Metsu. L'exécution, par malheur, reste toujours un peu molle et terne. Son fils, Jan-Joseph le Jeune (1714-après 1790), collaborateur de son père dans le tableau à portraits de 1746, a laissé principalement des portraits de famille, curieux à comparer, au point de vue des mœurs, avec ceux de Gonzalès Coques; il y en a plusieurs dans les collections particulières d'Anvers. M. Pierre Bautier, à Bruxelles, en possède un daté de 1771, un peu trop composé comme une photographie, d'un dessin un peu sec, mais d'une vérité manifeste et d'une couleur encore charmante. Un oncle de ce dernier, Pierre-Jacques (1700-1776), fut peintre de la cour de Bavière. Il y avait de lui une foule de portraits à Schleissheim, d'autres à Brunswick, à Augsbourg.



Phot. Bruckmann.

FIG. 244. — J.-J. Horemans le Vieux : Femme cousant.

(Musée de Dresde.)

Un petit groupe mériterait un chapitre spécial : c'est celui des artistes qui vinrent chercher fortune en France, surtout vers le début du siècle, et qui firent la liaison entre Anvers et Paris. Les historiens flamands se montrent en général sévères pour ces transfuges. C'étaient des bataillistes, comme Karel Breydel (1678-1733), dit « le chevalier », ou son frère Jan (1679-1750), dont on voit à Dresde et à Prague de piquantes « fêtes galantes », composées d'un centon de figures de Watteau. C'était le joli peintre Karel van Falens (1683-1733), un aimable pasticheur de

Wouwermann, dont on s'imagine mal la vogue en ce temps-là, — il est probable que Van Falens n'était guère autre chose que ce qui s'appelle un faussaire, mais assez estimé pour entrer en 1726 à l'Académie de peinture (*Archives de l'Art français*, I, p. 382). Il avait épousé Marie Slodtz, la fille de Sébastien. C'est enfin, leur aîné à tous, Nicolas Wleughels (1669-1737), celui que Mariette appelle le « geai de la peinture », et qui fut l'ami de Watteau, et mourut directeur de l'École française de Rome. En 1719, il habitait dans la maison du neveu de Le Brun, sur les fossés de la Doctrine-Chrétienne (rue du Cardinal Lemoine), avec Watteau, qui a fait son portrait à diverses reprises dans les *Figures de différents Caractères* et dans les *Charmes de la vie*. Nous lui devons la copie des deux jolies figures de la *Toilette* et du *Lever*, qu'on voit au Musée de Valenciennes, et dont les originaux sont à la Galerie Wallace et dans la collection de la Princesse de Poix. Enfin, Jean-Pierre Verdussen (1700?-1765), spirituel batailliste de la guerre en dentelles, se fixa en Provence et mourut à Marseille, où l'on voit encore de ses tableaux. Le meilleur se trouve à la Pinacothèque de Turin. Tous ces petits maîtres voyageurs ont contribué à la diffusion de la peinture flamande.



Phot. Becker.

Fig. 245. — J.-J. Horemans le Jeune : Groupe de famille dans un parc. (Collection Pierre Bautier, Bruxelles.)

Le paysage n'a guère à offrir plus de deux ou trois noms ; le Wallon Jean-Baptiste Guffin (1678-1729) est un imitateur de Guaspre, et l'un des derniers paysagistes décorateurs, à la manière de Paul Bril. On voit de lui une série de paysages bibliques dans l'église Saint-Martin de Liége. Mais les deux seuls artistes de quelque renom en ce genre furent le Bruxellois Demarne (1754-1829) et l'Anversois Balthazar Ommeganck (1755-1826). Le premier vécut à Paris et travailla beaucoup pour la manufacture de Sèvres. Le second fut également très goûté chez nous sous l'Empire. Il obtint le prix du paysage au premier des concours décennaux,

et Joséphine raffolait de ses tableaux au point de lui en commander un tous les ans. Il y en a deux au Louvre, trois à Anvers, quatre à Rotterdam. C'est un peintre sérieux, appliqué, un peu sec, d'une couleur jaunâtre et comme porcelainée; il ne se doute guère des finesses d'atmosphère et des délicatesses d'analyse visuelle, qui feront la matière des tableaux de Corot, ni du trouble moral et de l'inquiétude qui font la beauté d'un Ruysdaël. Il avait l'âme très peu lyrique. Ses prairies ne sont guère que le plancher où pâturent les vaches de Paul Potter. Mais le réalisme de ce bétail,



Phot. Heiricis.

Fig. 246. — Verdussen : Combat de cavalerie.
(Musée de Marseille.)

l'observation des plans, le calme même de cet esprit assez impersonnel, tout cela reposait de la convention du XVIIIe siècle. Cela faisait un effet de surprise. Et, en effet, il y avait longtemps qu'on n'avait vu une peinture plus naturelle. Le fleuriste Jean-François van Dael (1764-1840), encore un favori de Joséphine, et qui a décoré pour elle le palais de Saint-Cloud, est un grand praticien et un poète sensuel de la tulipe et de la rose.

La Hollande. Les Quinckhardt. Cornelis Troost. — Vers 1670, la Hollande avait dit tout ce qu'elle avait à dire. Son génie ne survécut guère à la mort de Rembrandt; il périt dans la réaction classique de Lairesse. Les derniers maîtres de la grande époque disparaissent par

extinction dans la première moitié du XVIIIe siècle : Adrien van der Werff en 1722, Aërt van Gelder en 1727 (la *Passion* d'Aschaffenbourg, le dernier des grands ouvrages de l'école de Rembrandt, est de 1715) ; Arnold Boonen suit en 1729, Gérard Hoet en 1733, Isaac Moucheron en 1744, Van Huysum en 1749, Rachel Ruysch en 1750. Hormis deux ou trois exceptions, leurs successeurs ou leurs contemporains plus jeunes ne méritent autre chose que l'oubli où ils sont entrés. Le portrait même, la grande spécialité de



Phot. Giraudon.

Fig. 247. — Ommeganck : Paysage (dessin).
(Musée du Louvre.)

la Hollande, et la source de tout son art au temps de sa splendeur, ne sort pas de la médiocrité.

C'est de l'atelier d'Arnold Boonen que sortent les deux peintres qui, au XVIIIe siècle, sauvent l'honneur de l'école. Le Rhénan Jean-Maurice Quinckhardt (Rees, 1688-Amsterdam, 1772) a laissé dans le vieux genre national quelques tableaux de professeurs et de régents, dont trois, datés de 1732 à 1744, se voient au Musée d'Amsterdam. Ce sont des portraits officiels, d'une qualité de tons graves, se rapprochant encore de la belle manière du XVIIe siècle ; mais les problèmes de composition, qui avaient fait la vie du genre au temps des *Leçons d'anatomie*, disparaissent, et l'on n'a plus devant soi qu'un tableau de cérémonie. Son fils Jules Quinckhardt

(1756-1776) a au même Musée deux petits tableaux de mœurs assez précieux : les *Mélomanes* (1755) et les *Amateurs d'estampes* (1757), représentant l'artiste lui-même et son ami Ploos van Amstel, l'émule de notre Janinet. Un *Portrait de famille* dans un intérieur, un peu raide, mais bien peint, est au Musée de Valenciennes.

Mais le seul artiste de vrai mérite, en cette époque si pauvre, fut Cornelis Troost (1697-1750). C'était un badaud d'Amsterdam, qu'on n'imagine pas plus en dehors de son milieu et de son temps, qu'un Guardi



Phot. Bruckmann.

Fig. 248. — C. Troost : Les Inspecteurs du Collège des Médecins.
(Rijks-Museum, Amsterdam.)

en dehors de la Venise du XVIIIe siècle. Ce n'est assurément pas un grand peintre, quoiqu'il ait certaines qualités amusantes de colorations claires, assez rares dans son pays; c'est en cela qu'il est du XVIIIe siècle. Mais c'était un esprit curieux et divers, qui a tenté de plusieurs genres, quoiqu'il eût une vocation très nette pour le comique. Selon qu'on le regarde dans l'un des deux principaux ensembles qui nous restent de ses ouvrages, à Amsterdam et à La Haye, on se formera de lui deux opinions toutes différentes. A Amsterdam, on voit le portraitiste, le peintre de professeurs en perruques et de régents (cinq ou six tableaux de cette espèce, de 1724 à 1731) : les figures sont fines, les caractères nettement écrits dans une langue analytique, qui ne laisse rien dans l'ombre, mais qui

échoue cependant à donner l'impression de la vie supérieure, de l'existence physique complète et de l'intimité profonde. Les tons sont clairs; il y a des habits bleus ou gris qui sont des morceaux délicats. Mais la grande difficulté du sujet: l'invention d'un motif qui groupe sept ou huit personnages dans une action naturelle et pourtant pas trop absorbante, n'est que faiblement résolue. De tels tableaux restent bien pâles, je ne dis pas auprès de Hals et de Rembrandt, mais auprès de Santvoort, de Keyser ou de Jan de Bray. C'est un genre qui se survit, et Cornélis Troost n'a plus ni la science ni les ressources nécessaires pour en renouveler l'intérêt par l'imagination et par des trouvailles pittoresques.



Fig. 249. — C. Troost : Homme tenant une chandelle (gouache).
(Collection Louis Gillet, Paris.)

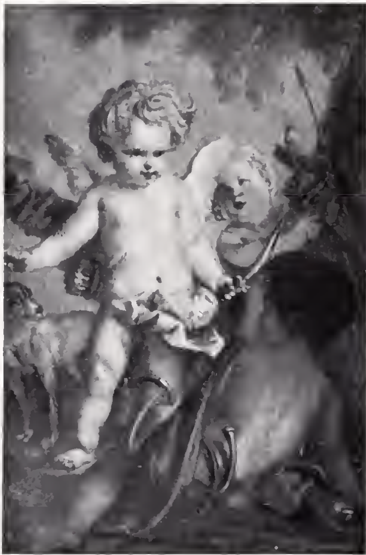
En fait, peu d'hommes ont eu autant que lui des facultés limitées à un genre spécial. Il lui est arrivé un jour de s'essayer dans le style héroïque, et il a peint le *Passage du Granique* du Musée d'Amsterdam (1737) : c'est assez pour montrer que l'auteur était né avec le talent du burlesque. En effet, la quinzaine de morceaux que l'on conserve dans une salle particulière du Mauritshuis le montrent sous ce jour, qui est celui où ses contemporains l'ont goûté, et c'est comme un maître de l'humour que Troost nous intéresse encore. C'est dans ces petits sujets de farce, de proverbes, que ses dons d'observateur, de moraliste, de rapide et spirituel dessinateur trouvent à s'exercer. Par là, il est un peu le petit-fils de Jan Steen, et, si l'on veut aussi,



Phot. Becker.

Fig. 250. — C. Troost : La déclaration d'amour.
(Collection Pierre Bautier, Bruxelles.)

le cousin de Hogarth; il a aimé, comme ce dernier, les histoires qui se suivent et se déroulent en plusieurs actes ou en plusieurs tableaux, et c'est peut-être ce qu'ont voulu dire les critiques qui l'ont appelé le Hogarth hollandais. Mais Hogarth, avec ses côtés de prédicateur en images, est aussi un des meilleurs peintres du XVIIIe siècle, et Troost était bien incapable d'un morceau tel que la *Shrimp Girl* ou l'admirable portrait de Vienne; en outre, Hogarth invente les sujets de ses histoires : la *Vie d'un vaurien* ou la *Vie d'une fille* sont des extraits directs de la vie. Troost a besoin de prendre sa matière au théâtre. Ses tableaux ne sont guère que des scènes de vaudevilles, telles qu'on les jouait sur les théâtres d'Amsterdam. Les types, les costumes, les grimaces, la pantomime ne sont pas ceux de personnages réels, mais d'acteurs. L'optique est celle de la rampe, et non celle de la peinture et de la vie. Il suit de là que le tableau perd la grande vertu de la composition hollandaise : il cesse d'être organisé en profondeur; les silhouettes se détachent en valeurs fortes sur des fonds clairs; tous les effets grossissent, la saillie s'exagère. Troost n'est donc nullement un penseur original, mais un spectateur amusé, un habitué du parterre, qui nous raconte la comédie : la *Fausse servante* ou le *Barbon dupé*, les *Mathématiciens* ou *Arlequin barbier*, etc. Mais il le fait avec gaîté, et il lui arrive même de noter des impressions piquantes, comme le contraste bouffon du cabotin vulgaire et de la scène tragique, thème des railleries de Daumier et de Degas. Il s'est fait pour cela une langue expéditive, une technique de pastel mêlé d'aquarelle et de gouache, intermédiaire entre la peinture et le dessin rehaussé ou la pure illustration. Ses mérites de dessinateur agile et incisif sont de ceux qui ne perdent rien à la gravure, et Troost doit à ses graveurs une part de sa réputation. Il a même gravé de sa main une dizaine de pièces. Ses œuvres ont été de tout temps recherchées en Hollande, et partout ailleurs assez rares. Il en résulte que Troost est un petit *genius loci*, le dernier de cette longue liste d'indépendants qui font le charme inépuisable de l'école hollandaise. Et il y a de lui de charmants tableaux d'intimité (*La Malade*, Rotterdam).



Phot. Braun et Cie.

Fig. 251. — J. de Witt : Cupidon.
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

La Hollande n'eut pas, comme les autres pays, la crise « davidienne » du XVIIIe siècle. Elle ne peut mettre sa décadence sur le compte d'aucune

influence étrangère. Le foyer s'éteignit par absence d'idées. La réaction classique de Gérard de Lairesse n'avait pas réussi à lui en donner de nouvelles. Il est impossible de compter le pauvre Gérard Wigmana, le « Raphaël frison » (1675-1741), non plus qu'Isaac Walraven (1686-1765), dont la *Mort d'Épaminondas* au Musée d'Amsterdam est un des plus tristes « navets » de la peinture. Un seul artiste de vrai talent est sorti de cette école académique : c'est Jacques de Witt (Amsterdam, 1695-1754), l'inventeur de ces bas-reliefs peints en trompe-l'œil, dont la vogue fut si grande au XVIIIe siècle. Son chef-d'œuvre en ce genre est la décoration de l'ancien Hôtel de Ville (palais royal) d'Amsterdam. Ses œuvres gracieuses, ses groupes d'Amours et de *putti* jouant dans des trumeaux ou des dessus de portes, et qui forment une part toujours aimable du décor rococo, se trouvent en grand nombre à Dresde, à Cassel, à Haarlem et à Vienne. De Witt a gravé à l'eau-forte beaucoup de ces jolis sujets.



Phot. Braun et Cie.

Fig. 252. — J. de Witt : Bacchanale d'enfants.
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg.)

Tous les autres genres agonisent en redites stériles, hormis le paysage, où l'on compte encore quelques disciples heureux de Meindert Hobbema, tels que Jan ten Compe (1714-1761), ou Jan Ekels (1724-1781), ou Isaak Ouwater (1747-1795), qui est sans conteste le meilleur coloriste d'entre eux.

Souvent d'ailleurs, ces artistes habiles n'ont guère fait que des pastiches destinés au commerce, et le résultat est tel que l'on peut s'y méprendre. C'est le cas de ce Dirck Jan van der Laen (1759-1829), dont le puissant tableau de la *Chaumière*, au Musée de Berlin, a pu passer longtemps pour un Vermeer de Delft, jusqu'à ce qu'on eût reconnu l'erreur grâce à un tableau tout semblable, et signé de son nom, qui est au Musée d'Aix-la-Chapelle. Il est inutile de prolonger une énumération qui ne ferait que charger la mémoire, sans ajouter à l'histoire une œuvre ou une idée. Il était temps que le romantisme et de nouvelles secousses nationales et politiques vinssent secouer la torpeur de cette école en léthargie.

BIBLIOGRAPHIE

MAX ROOSES. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Gand, 1879. — J. DUJARDIN. *L'art flamand*, 6 vol. in-4°, Bruxelles, 1894-1900, t. IV. — P. MANTZ, dans l'*Histoire des peintres* de Ch. Blanc. — VAN EYEN. *Verhagen*, Louvain, 1875 (en flamand). — C. PIOT, article sur Verhagen, *Messager des sciences historiques de Belgique*, Gand, 1859, p. 415. — A. VERHUELL. *Cornelis Troost en zijn werken*, Arnheim, 1873; *Jacobus Houbraken et son œuvre*, Arnheim, 1875, 1877 (Supplément). — F. VAN ALTEN. Ploos van Amstel. *Naumans Archiv*, X, 1864, I, 74. — WURZBACH. *Niederlaendisches Künstlerlexikon*, 2 vol. et supplément, 1906-1912. — P. BAUTIER. *Les peintres bataillistes P. et J.-P. Verdussen* (extrait des *Annales de l'Académie royale de Belgique*), Anvers, 1922.

CHAPITRE IX

LA MÉDAILLE DE 1650 A 1789[1]

I. — LA MÉDAILLE EN FRANCE, DE 1650 A 1715.

Il peut paraître paradoxal de prononcer le mot de décadence en tête d'un chapitre où il va être question des médailles de Louis XIV. Jamais peut-être la production artistique, protégée de toute façon, ne fut, en ce domaine, plus abondante qu'à cette époque, ni plus haut prisée par un public plus éclairé. A la ville ou à la cour, on se passe de mains en mains médailles ou projets de médailles; les honnêtes gens en disputent à l'envi, on imprime avec gravures à l'appui maint luxueux recueil où chaque pièce est analysée et commentée : c'est l'âge d'or, dirait-on. Pourtant, il est bien vrai qu'après 1650, après « l'été de la médaille française », selon l'expression du regretté Jean de Foville, après Jean Warin, c'est une décadence que subit l'art que nous étudions ici. La raison principale en est toute extérieure : employer cet art à la glorification systématique d'un règne, en faire un instrument de politique, c'était en quelque façon le stériliser.

La médaille, sans doute, est parmi les arts un des plus « intellectuels ». On ne saurait à coup sûr faire un grief à un médailleur de travailler d'après un programme et sur commande, d'être « d'actualité » et de louer sans cesse. Ce sont là les conditions mêmes de son labeur, et l'atmosphère naturelle où son activité s'exerce. Les plus grands nous ont laissé des œuvres où l'idée raffinée et subtilisée voisine le précieux et le pédantesque dans sa traduction écrite, pour ainsi parler. Encore faut-il qu'une certaine autonomie soit sauvegardée pour la pensée.

1. Par M. Jean Babelon.

Un Pisanello, du modelé d'un profil et du symbolisme mystérieux d'un tableau créé par sa fantaisie, composait les éléments indissociables d'un couple d'images où la *virtù* d'un personnage trouvait son expression la plus concentrée. Art subtil, aux amples résonnances et dont la concision était riche d'une vie à demi manifestée. Sans égaler cette puissance, à la magistrale sobriété d'un tel style, Guillaume Dupré substitua la générosité d'une imagination tout entière déployée, et tant d'ardeur naïve anime ses plus théâtrales allégories que leur saine exubérance fait oublier leur peu de naturel. Et maintenant voici les médailles de Louis XIV. La joie profonde en est absente, l'allégresse en est superficielle comme le sourire de complaisance d'un courtisan. Le sens même de l'allégorie, la signification quasi mystique et hermétique que le Pisan avait su lui donner sont ici absolument méconnus.

Il faut au roi des louanges précises littéralement rédigées en des compositions sans mystère ; il ne s'agit pas de faire pressentir une âme ou deviner un caractère ; il faut raconter des faits et donner des portraits. Or, pour le portrait, il n'est qu'un idéal : la figure de majesté ; pour les faits, il n'est qu'un mot d'ordre : glorifier. Si nous ajoutons que, non même Paris, mais la cour accaparant à peu près toutes les activités, il n'était d'autre salut pour un artiste que de s'embrigader parmi les graveurs du roi, nous aurons, je crois, assez rendu raison de la relative médiocrité de la médaille française dans la seconde moitié du XVIIe siècle : elle devint avant tout un document d'histoire officielle et un procès-verbal, et ce n'est guère qu'à ce titre qu'elle attire notre intérêt.

Il est malaisé de caractériser l'art de chacun des médailleurs qui immobilisèrent dans le métal la Majesté royale, parce que toutes leurs œuvres tentent de réaliser le même type, sans qu'il soit guère possible de nuancer l'expression ou de varier le rythme. Très rares sont les tempéraments originaux qu'on puisse distinguer parmi la foule, et c'est à peine si parfois on trouve quelque fantaisie dans le talent de ceux que je vais énumérer. Ce qu'il faut par contre souligner, c'est la haute tenue de l'ensemble, si l'on examine seulement la technique. Ces graveurs enrégimentés et dûment stylés furent presque toujours d'impeccables artisans.

Berthinet. — La grandiloquence des médailles de Berthinet (Francesco Bertinetti, † 1686), cerclées de tores et de guirlandes, la magnificence toute superficielle de ces portraits du roi aux abondantes et mousseuses perruques, dénoncent l'origine italienne de ce tumultueux artiste. Il était né à Ostie, « il étoit très bien fait de sa personne, [avoit] un nez aquilain, les cheveux noirs et frisez, le visage très blanc, quoique Italien, une tête tout à fait romaine, et surtout un grand front qui pronostiquoit, dès ce temps là, un grand fond d'esprit ». C'était un adroit sculpteur : « il

avoit un génie tout particulier pour représenter en cire, au naturel, sur de petits morceaux d'ardoise, et pour faire des moules avec du plâtre, dans lesquels, fondant différents métaux, il en tiroit toutes sortes de figures »; ainsi s'exprime son biographe anonyme. Avec cela, excellent musicien, qui jouait fort bien du luth, de la guitare et de la basse de viole. L'histoire de sa vie est un roman d'aventures des plus divertissants qui soient. Attaché en France au surintendant Fouquet, il fut employé à de secrètes missions diplomatiques, et finit par être enfermé à la Conciergerie. Là, ses huit années de détention furent employées à peindre, à travailler en médaille et en cire, et ce ne fut point temps perdu, car son talent, qui plut en haut lieu, lui valut la grâce du roi. Ses médaillons sont le plus souvent entourés de prolixes inscriptions où s'épanche la faconde de ce méridional.



Phot. Giraudon.

FIG. 255. — Berthinet : Médaille de Louis XIV (1671).

Il faut encore citer, de sa main, les médaillons de Michel Le Tellier, de Marie-Thérèse, celui qu'il fit, de mémoire, de son protecteur Fouquet, en 1665, admiré par toute la cour, et enfin, d'après l'abbé Porée, le portrait d'un « abbé commendataire ».

Du Four, Keller. — Les médailles de Jean-Baptiste du Four († 1686) sont d'un style plus sec, sans ampleur et dénué d'esprit; une des meilleures est celle de 1672, où l'effigie du roi est devenue pourtant presque vulgaire. Du Four était tailleur de la Monnaie de Paris, de 1669 à 1675; il est l'auteur d'une médaille de Jean Warin et de nombreux jetons.

Du Suisse Jean-Balthasar Keller († 1702), fondeur de canons et de statues, on possède un grand médaillon à l'image de Guillaume Dupré, qui témoigne de l'habileté de l'auteur et aussi d'une remarquable pénétration. Ce sont les Keller qui exécutèrent la statue de Louis XIV érigée sur la place Bellecour, à Lyon, et celle de la place Vendôme, à Paris, qui disparut pendant la Révolution.

Chéron. — Chéron († 1698) était graveur de médailles à la cour

pontificale, où il avait travaillé pour Clément IX et Innocent X, lorsque, en 1675, sur la recommandation de Colbert et de Le Brun, Louis XIV l'attacha à son service et le fit venir à Paris. Lorsqu'il fut reçu à l'Académie de peinture, en 1676, il exécuta plusieurs médailles en l'honneur de Charles Le Brun et d'autres personnages en vue. Pendant douze ans il devait fournir à la Monnaie des Médailles un labeur consciencieux. Son portrait du Grand Dauphin ne manque pas de noblesse et de grandeur. Il faut peut-être lui préférer la médaille de Le Brun, plus caractéristique et plus fouillée et dont le revers est froidement, mais savamment composé, ou la curieuse effigie d'Armand de Rancé, abbé de la Trappe, d'un art plus vivant encore et plus direct. Je ne puis omettre non plus les médailles du grand Condé, de la princesse de Conti, de la reine Christine de Suède, de Mignard, et celle du Père Oliva, général des Jésuites, d'une sobre et nette vigueur.





Fig. 254. — F. Chéron : Médaille de Charles Le Brun.

Bernard, Roussel. — Une autre médaille de Le Brun, qui ne vaut pas celle de Chéron, est signée par Bernard, encore un maître ouvrier. Le même Thomas Bernard († 1713) a gravé une médaille de Turenne, dont le revers est d'un symbolisme presque ridicule, mais dont l'effigie austère mérite toute estime. Les portraits de Colbert (1683), du cardinal de Bérulle (1677), du chancelier Le Tellier (1684), de Philippe V d'Espagne (1701), tout en participant de cette élégance un peu figée qui est de cette époque, nous retiennent par la science de l'ordonnance et la vérité flagrante du portrait.

L'art de Jérôme Roussel († 1713) est d'une fougueuse correction ; sa médaille de Maximilien Titon n'est point ennuyeuse. M. Demole a prouvé qu'il grava à Genève une suite de jetons illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide, et destinés au « jeu de l'hombre ». Pour sa réception à l'Académie, dit M. Guiffrey, il présenta, le 25 mars 1709, un carré en creux

représentant le duc d'Antin et destiné à servir de sceau à la Compagnie.

Mauger, Molard. — La médaille commémorant la guerre de Hollande, gravée en 1672, donne une juste idée du talent de Mauger, d'une élégance plus souple et de plus d'envolée que celui de ses confrères ; le revers est modelé avec une adresse et une sûreté de main qui font oublier le conventionnel de l'allégorie; il y a dans le dessin de la femme en pleurs une grâce et un frémissement de vie qu'on trouve trop rarement dans les œuvres officielles de l'époque, notamment dans celles de Molard, plus compassé et plus artificiel, mais d'une non moins remarquable habileté. On peut comparer la médaille du Grand Dauphin, par Molard, à celle de Chéron : le profil en est moins nettement accusé, la courbe en est plus molle et plus alanguie, l'édifice de la perruque est plus mousseux et construit d'une manière non moins solide. Au demeurant, c'est une œuvre élégante, sans beaucoup de caractère.

Mauger était né à Dieppe, où il commença par sculpter des objets en ivoire : d'après Benjamin Duvivier, qui lui succéda à sa mort, survenue en 1722, dans son appartement officiel des galeries du Louvre, il aurait été l'élève de Warin. Il grava un nombre considérable de médailles, la plupart appartenant à l'*Histoire métallique*, dont il sera question plus loin.

On compte qu'environ quatre cents poinçons sont ainsi sortis de son atelier, sans d'ailleurs, comme nous le verrons, que cette fécondité soit due le moins du monde à la fertilité de son imagination. L'œuvre de Molard († 1714) est à peine moins considérable et fut exécutée dans les mêmes conditions.

François Warin. — François Warin, fils du grand Jean Warin, d'abord tailleur général des monnaies, devint « Maître et garde-conducteur des engins de la monnaie au moulin de France » en 1672, à la mort de son père. Outre les nombreuses pièces dont il tailla les coins, on lui doit la grande médaille de 1674, où il a figuré Louis XIV cuirassé, les boucles de sa perruque ruisselant comme un fleuve hors d'un casque ciselé et empanaché. Rien de plus indigent que le revers accolé à cette effigie d'une majesté théâtrale, et rien ne dénonce davantage l'impuissance de ces médailleurs trop domestiqués. On y cherche en vain un reste de la belle vigueur de Jean Warin ou de Guillaume Dupré.

Clérion. — Clérion travailla à la Monnaie des médailles de 1674 à 1678; il était sculpteur du roi, et fit plusieurs statues pour les jardins de Versailles. Au cours d'un voyage en Italie, en 1671, il exécuta plusieurs médailles à Rome; de lui également nous avons une médaille du Père

Lachaise (1699), mais sa meilleure œuvre est sans doute son portrait d'Hyacinthe Serroni, archevêque d'Albi (1678), d'un style sobre et spirituel et dont le revers n'est point déplaisant, malgré un dessin assez incertain.

BELLE. — I. Belle (✝ 1656) est l'auteur d'intéressantes médailles coulées, parmi lesquelles celle de Pierre de Maridat, conseiller au Grand Conseil (1656), celle du conseiller Cl. Picard, au fin profil dessiné avec pénétration. Peut-être faut-il encore attribuer à Belle une médaille non signée de Charles de Laubespine, garde des sceaux (1655), qui est bien près d'être un chef-d'œuvre; le portrait est modelé dans un style large et simple qui peut être comparé à celui de n'importe quel grand maître; il n'est pas jusqu'à l'agencement des cheveux, de la barbiche ou des moustaches qui ne contribue à donner une étonnante vivacité à ce masque allongé, osseux, au grand nez, dont l'œil pétille. Le revers est moins satisfaisant : c'est une composition décousue et peu harmonieuse. En somme, de telles œuvres sont d'un haut intérêt et montrent bien quelles étaient encore les ressources des médailleurs français, lorsque, livrés à eux-mêmes, ils n'étaient point soumis aux disciplines officielles.

LES ROËTTIERS. — Une famille flamande, celle des Roëttiers, donna non seulement à la France, mais aux pays voisins, à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle, toute une suite de bons graveurs. Non pas qu'aucun d'entre eux ait eu un génie original ni un style qu'on puisse nettement définir. Leur imagination personnelle eut, en somme, peu de part dans l'exécution de leurs pièces les plus connues, puisque souvent ils travaillaient d'après les dessins qu'on leur fournissait; néanmoins, il est fort instructif d'examiner de près leur œuvre, à cause des hautes qualités techniques qu'ils y manifestent et qui semblent s'être transmises comme une tradition dans la famille.

Philippe-Jacques-Joseph Roëttiers, mort en 1718, fils de Philippe Roëttiers, graveur et orfèvre anversois, le fondateur de la dynastie, fut graveur général des monnaies de Charles II d'Angleterre, et de Philippe V d'Espagne pour les Pays-Bas. Ce n'est pas le plus habile artiste de la lignée; il suffit de voir sa médaille de Charles II, de 1672, à la *Liberté de conscience*, pour remarquer les insuffisances de son talent, la gaucherie incorrecte de son dessin et la platitude de son modelé.

Joseph Roëttiers, son frère, mort en 1703, dont Largillierre nous a laissé le portrait, fut un artiste de plus d'envergure. D'abord graveur de la Monnaie de Londres, puis naturalisé Français en 1674, il fut nommé en 1682 tailleur général des monnaies. La même année il entrait à l'Académie royale de peinture. Il reçut aussi le titre de « premier graveur de

l'Histoire en médailles » et collabora en cette qualité avec Manger, Molard, Roussel et tous ceux qu'on trouvera cités plus loin. Il est, en outre, l'auteur de quantité de médailles hors série. On y chercherait en vain un accent personnel ou la moindre trace d'émotion, et le style officiel ne saurait produire rien de plus froid que ses revers, d'une impassible correction. Néanmoins le « métier » qui s'y révèle les rend dignes d'attention : ce sont les œuvres d'un bon ouvrier. C'est lui qui grava la médaille commémorant la fondation de l'Académie des Inscriptions. Nous retrouverons les Roëttiers au siècle suivant.



Fig. 255. — Médaille d'Armand de Rancé, abbé de la Trappe.

Martin, Hupière, Germain. — La médaille de l'abbé Louis Ribotty, par C. Martin, mérite d'être retenue, même au cours d'une revue aussi rapide, comme une heureuse tentative d'un portrait franc et simple, en un temps où l'on sacrifiait tant à l'apparat; à ce titre on peut la placer à côté d'une médaille de l'abbé de Rancé, restée anonyme, et qui témoigne d'un art pas très raffiné assurément, mais singulièrement intuitif, et d'un laconisme impressionnant. En passant de telles effigies à celles qu'a signées un Hupière, on se sent transporté dans un monde différent, dont l'agrément est tout superficiel : voyez sa médaille représentant la Ville de Paris qui tient une lanterne et une bourse, datée de 1669.

On ne peut attribuer à coup sûr à Pierre Germain — et cela grâce aux recherches de M. Bapst — qu'un jeton de l'*Extraordinaire des Guerres*, de 1682. Germain, élève de Le Brun, était pourtant graveur en médailles, et il collabora à l'*Histoire métallique*.

Médailleurs lyonnais. — La ville de Lyon, du point de vue spécial de l'histoire de la médaille, fut à cette époque un centre artistique très actif, sans qu'on puisse vraiment établir une étroite parenté entre les œuvres qui y furent produites. On ne peut guère parler, en effet, d'une

école lyonnaise, mais on peut énumérer, d'après les travaux de Natalis Rondot, les meilleurs d'entre les médailleurs de cette région. Philippe Lalyame est l'auteur des médailles de Pierre de Moncouys, prévôt des marchands, de Nicolas de Lange, de Marcel Bozon, toutes d'un art bourgeois et bonhomme qui n'est pas sans faire souvenir des médailles allemandes. Citons encore Jacques Mimerel, Martin Hendricy, sculpteur ordinaire de la ville de Lyon, Nicolas Bidau. Ce dernier mérite plus d'attention. On connaît de lui une vingtaine de médaillons coulés en plomb ou en bronze, presque tous représentant des Lyonnais : Hugues André, Pierre Bolliond (1658), Louis Dugas, Nicolas de Neufville, gouverneur de Lyon, Hugues de Pomey, prévôt des marchands (1662). Bidau était un élève consciencieux de Claude Warin, on trouve dans ses œuvres la même franchise, la même touche un peu épaisse et sans finesse, mais les mêmes qualités de solidité et de vigueur que dans celles de son maître.

Il est à remarquer que les Lyonnais restèrent attachés au procédé de la médaille coulée. Louis Précaire, en 1659, inventa une sorte d'alliage, ressemblant à l'argent mat, qu'il appelait *matière blanche*, avec lequel furent coulés certains exemplaires des médaillons dont je viens de parler.

Antoine Benoist. — Aux médailleurs proprement dits, il faut adjoindre Antoine Benoist dont je citerai, à propos de l'*Histoire métallique*, les délicates miniatures. Il est encore l'adepte d'un art aussi menu et charmant qui lui valut une vraie réputation. A la cour de France et auprès de Jacques II, roi d'Angleterre, qui l'avait fait appeler, il produisit de nombreux médaillons en cire à l'image des princes et des hauts personnages. Il était de l'Académie de peinture en 1681.

II. — LA MONNAIE DES MÉDAILLES ET L'HISTOIRE MÉTALLIQUE.

La dernière partie du règne de Louis XIV, en ce qui concerne l'histoire de la médaille, fut marquée par un fait nouveau, sinon imprévu : c'est l'apparition de la médaille officielle. Je veux dire par là non pas seulement le portrait d'apparat, fastueux et grandiose, commandé par le souverain ou quelque personnage princier, mais la suite régulière, exécutée par ordre du roi, de médailles uniformes destinées à commémorer l'un après l'autre les événements glorieux du règne.

Sans faire l'historique d'une semblable conception, je rappellerai toutefois que jadis un érudit célèbre, Rascas de Bagarris, avait adressé un rapport à Henri IV pour attirer son attention sur l'utilité qu'il y aurait

à frapper une suite de médailles illustrant l'histoire contemporaine. Nulle suite ne fut donnée à ce projet. Il était réservé à Louis XIV de le faire sien.

L'imagination du Roi-Soleil, dès longtemps « préoccupé de sa propre grandeur », selon l'expression de l'abbé Maury, s'était éveillée au goût de l'antiquité et des séries monétaires, surtout à l'occasion du legs que lui fit Gaston d'Orléans, en 1660, des curiosités par lui rassemblées à grands frais. Ces collections furent, comme on sait, le noyau du futur Cabinet des Médailles, où il paraît que le roi, héritier en cela des goûts de son oncle, trouva plus de vrai et sérieux plaisir qu'un monarque n'en puise d'ordinaire aux amusements préparés à son usage.



Fig. 256. — H. Roussel : Médaille de Louis XIV. Série uniforme de l'*Histoire métallique*.

Le « Cabinet du roi », qui avait été d'abord à Fontainebleau, fut transféré au Louvre, puis, en 1666, dans une aile de l'Hôtel de Colbert, rue Vivienne. C'est pour l'avoir à sa portée, et pouvoir à loisir consulter ses médailliers, que Louis XIV le fit installer à Versailles, en 1684. Au milieu du xviiie siècle, le Cabinet émigra dans l'hôtel de la marquise de Lambert, rue Richelieu. On sait qu'il a été récemment reconstitué à la Bibliothèque Nationale.

Pratiquement, la création de l'*Histoire métallique* fut rendue possible par l'intelligente activité de Jean Warin, mort seulement en 1672, qui, réunissant en sa personne les trois offices jusque-là séparés de Directeur du Balancier du Louvre, de Contrôleur des effigies et de Graveur général des monnaies, put en toute indépendance donner une unité de direction à une entreprise aussi considérable. Il rassembla autour de lui une école de graveurs disciplinés, rompus à certaines méthodes de travail et disposés à prêter leur talent à l'exécution d'un plan général. Les questions de technique purent être résolues également de manière à faciliter la réalisation de ce plan. Warin était le partisan décidé de tous les perfectionnements mécaniques qui, dès l'origine, sous Henri II, avaient vu surgir contre eux l'opposition forcenée des gens de la Cour des Monnaies attachés à l'ancienne routine.

Quant à la direction que devait nécessairement recevoir la brigade d'artistes ainsi réunis, c'est l'*Académie des Inscriptions*, d'abord nommée

Petite Académie et composée de quatre membres, qui devait l'exercer, en déterminant le sujet des médailles, en inventant les allégories qui devaient poétiquement les désigner, et enfin en composant les inscriptions d'un style antique et lapidaire qui devaient en dégager la portée et en immortaliser la gloire par une formule concise et inoubliable.

C'est en 1663 que l'Académie des Inscriptions fut fondée par Colbert. Vers la fin de l'année 1662, ce ministre, dit Charles Perrault dans ses *Mémoires*, « prévit qu'il faudroit faire battre quantité de médailles pour consacrer à la postérité la mémoire des grandes actions que le roi avoit déjà faites et qu'il croyoit devoir être suivies d'autres encore plus grandes et considérables ». A cet effet, il décida de réunir chez lui « une espèce de petit conseil qu'il pût consulter sur toutes les choses qui regardent les bâtiments et où il peut entrer de l'esprit et de l'érudition ». Perrault fut le secrétaire de la compagnie naissante, dont la première œuvre fut d'établir un projet de médaille pour l'alliance que la France allait renouveler avec les Suisses. M. l'abbé de Bourseis en composa la légende en un vers latin qui est tout de lui :

Nulla dies sub me natoque haec fœdera rumpet.

Plus tard, une médaille fut frappée pour commémorer la fondation de l'Académie. Je ne puis la passer sous silence. « On y voit Mercure écrivant avec un stile à l'antique sur une table d'airain : il s'appuye du bras gauche sur une urne d'où sortent des médailles, et il y en a une tablette rangée à ses pieds. La légende, RERVM GESTARVM FIDES, signifie *monuments fidelles de grandes actions*, et l'exergue, ACADEMIA REGIA INSCRIPTIONVM ET NVMISMATVM INSTITVTA. MDCLXIII, l'*Académie Royale des Inscriptions et Médailles establie en* 1663. »

Pourtant, Jean Warin mourut en 1672, Claude Ballin, puis l'abbé Bizot lui succédèrent sans que le projet de l'*Histoire métallique* parût devoir aboutir. Après la mort de Colbert en 1683, Louvois fut fait surintendant des bâtiments. Son père, le chancelier Le Tellier, « s'étoit toujours moqué de cette petite Académie; elle étoit le sujet ordinaire de ses plaisanteries, et il disoit qu'il ne trouvoit pas d'argent plus mal placé que celui que M. Colbert donnoit à des faiseurs de rebus et de chansonnettes ». Mais il changea d'avis, après la lecture d'un mémoire de Perrault, et poussa son fils à conserver avec grand soin cet établissement. On sait que la haine de Louvois exclut Perrault lui-même du nombre des Académiciens.

La principale raison des lenteurs du début est que l'activité du roi s'employait alors à d'autres labeurs. Lorsque, vieilli et désabusé, Louis XIV revint à ses médailliers — transportés à Versailles en 1684 — et se complut à retirer les pièces d'or et d'argent de leurs alvéoles de maroquin fleurdelysé, pour y puiser — au sortir de la messe le plus

souvent — des enseignements, et nourrir de quelque philosophie ses réflexions, l'*Histoire métallique* prit un nouvel essor. A vrai dire, ce n'est que sous l'impulsion de Nicolas de Launay qu'elle arriva à maturité. En 1696 avait été créé l'office de Directeur du Balancier des médailles. Nicolas Petit, d'abord titulaire, céda bientôt la place à Nicolas de Launay, élève et gendre de l'orfèvre Claude Ballin. Il fut alors décidé que les médailles de la suite historique seraient d'un module uniforme, de dix-huit lignes ; on avait en effet résolu d'abord de constituer deux séries, l'une dite de la *Grande Histoire*, — du module de trente lignes, — et l'autre de la *Petite Histoire*, — du module de dix-huit lignes. C'est pour des raisons d'économie que la seconde seule fut continuée.

Fig. 257. — T. Bernard : Excuse des Ambassadeurs d'Espagne (1662). Série de l'*Histoire métallique*.

Nous possédons des exemplaires de l'une et de l'autre, relatifs aux mêmes événements, avec des variantes curieuses qu'il serait intéressant d'étudier par le détail. Les médailles consacrées aux « Revues » nous en offriront un exemple. Sur celle de grand module, qui porte pour légende DISCIPLINA MILIT. RESTITVTA. MDCLXV et PROLVSIO AD VICTORIAS, signée par T. Bernard, on aperçoit, derrière les mousquetaires faisant l'exercice sous le commandement du roi, une colonnade à balustrade, surmontée d'un rang de statues. Dans la *Petite Histoire*, on reprit le même sujet, en supprimant la colonnade, et la devise fut simplifiée : DISCIP. MILIT. REST. MDCLXV. Ces modifications, dira-t-on, sont d'un faible intérêt artistique. Assurément, mais, rien n'étant laissé au hasard, la lecture des délibérations à la suite desquelles elles furent résolues n'est point sans éveiller notre curiosité et nous renseigner sur les idées de l'époque. C'est ainsi que la fameuse question des Anciens et des Modernes partagea à plu-



Fig. 258. — T. Bernard : Louis XIV commandant l'exercice de ses gardes (1665). Série de l'*Histoire métallique*.

sieurs reprises, au moment de l'invention d'un sujet de médailles, les membres de la docte Compagnie.

Les médailles de la *Grande Histoire* furent gravées par divers artistes, celles de la *Petite Histoire*, presque uniquement par Jean Mauger, sauf quelques-unes par J. Roëttiers, Bernard et Roussel.

La Monnaie des Médailles fut définitivement établie au Louvre en 1702. Elle devait y rester jusqu'en 1804 où elle fut transférée à l'Hôtel du quai Conti érigé sous Louis XVI. Nicolas de Launay avait su transformer les galeries du Louvre qu'on avait mises à sa disposition en un magnifique musée où les curieux et les étrangers de passage admiraient des médailles, des tableaux et des meubles parmi les plus beaux de ce temps.

Les registres des délibérations de l'Académie des Inscriptions, exactement tenus depuis le 15 avril 1694, ne nous laissent rien ignorer des règlements de la Compagnie et de l'ordre établi pour l'élaboration de l'*Histoire métallique*. On délibérait au préalable sur les sujets d'une suite de médailles à frapper. Puis on laissait à un dessinateur réputé le soin d'interpréter lesdits sujets. Les dessins une fois exécutés, qu'il s'agît de la maladie du roi en 1685, de la prise de Luxembourg, du retour du roi à la santé, de l'achèvement du canal de Languedoc, etc., étaient soumis à l'approbation de l'Académie, qui les « réformait ». Ainsi le 10 mars 1699, à propos de la médaille du combat de Tabago : « Comme il y manquait quelques principales circonstances, on a prié M. l'abbé Renaudot, mieux instruit, de prendre la peine de la réformer. »




Fig. 259. — Mauger : Prise de Condé et de Maubeuge (1649). Série de la *Petite histoire métallique*.

La place me manque ici pour suivre dans le détail les séances de l'Académie ou apprécier le rôle joué par chacun des membres de la Compagnie. Ce sont d'ailleurs discussions plutôt littéraires que proprement artistiques. Leur intérêt s'accroît du fait que Racine et Boileau, historiographes du Roi, y prirent une part active, depuis 1694, à côté de Charpentier, de l'abbé de Tallemant, de Tourreil, de l'abbé Renaudot, de Dacier. Le compte rendu de la séance du 28 avril 1699 porte la note suivante : « La mort de M. Racine arrivée après une longue maladie le 20e de ce mois a extrêmement affligé la compagnie. Il estoit grand poète, excellent orateur, et très bien instruit en toute sorte de genre de littérature. Il estoit d'un grand secours à l'Académie tant par la vivacité

de son esprit que par la connoissance certaine qu'il avoit de tout ce qui regarde l'Histoire du Roy. Monsieur l'abbé Bignon a dit que Monsieur de Pontchartrain luy avoit fait sçavoir que le Roy avoit donné la place de M. Racine à M. Pavillon, de l'Académie Françoise... » C'est en effet à Pontchartrain, qui avait « le goust délicat, le sens exquis et une ardeur toujours égale pour tout ce qui peut avoir le moindre rapport à la personne du Roy », que le « soin des Académies incomba, après la mort de Louvois, lui-même successeur de Colbert ».

Tout cela n'allait point sans quelque persiflage et quelque fâcherie ; le 15 juin 1695, Boileau écrit à Racine : « Nous voilà revenus à Heidelberg [Heidelberg, le 22 mai, avait été prise par le maréchal de Lorges]. Je propose pour mot : *Heidelberga deleta*; et nous verrons ce soir si on l'acceptera, ou les deux vers latins que propose M. Charpentier, et qu'il trouve d'un goût merveilleux pour la médaille. Les voici : *Servare potui, perdere an possim rogas*. Or, comment cela vient à Heidelberg, c'est à vous à le deviner; car ni moi, ni même, je crois M. Charpentier, n'en savons rien. »

Le numismate Rainssant était aussi de la Compagnie. Racine est l'auteur des descriptions et des explications de cinq médailles : celles de la Prise de Marsal, de la ville d'Erfurt rendue à l'archevêque de Mayence, de Dunkerque fortifiée, de Woërden secouru, et de la Trêve de 1684. Les jetons de l'*Ordinaire* et de l'*Extraordinaire des guerres* étaient également l'œuvre de la docte assemblée.

On me pardonnera d'avoir multiplié des citations tirées soit des recueils imprimés parus à cette époque sur l'*Histoire métallique*, soit des registres de l'Académie. Elles permettent de se rendre compte du caractère de l'institution et de ses irrémédiables défauts. En effet, il est sans cesse question de « se former des principes », de « fixer des règles soit pour l'inscription qu'on nomme *légende*, soit pour le dessein, qu'on nomme *type* »; on disserte sur tel passage d'Ovide ou d'Horace, on cite les auteurs, on discute le choix d'un sujet, l'opportunité de tel accessoire, le symbolisme de telle allégorie; jamais place n'est faite au sentiment d'un homme du métier, d'un médailleur, sur une question de technique ou de plastique. Les dessinateurs et les graveurs étaient entièrement subordonnés à ce comité de lettrés qui leur dictaient leur volonté, persuadés qu'il n'est point de règles différentes pour l'exécution d'une médaille et pour la composition d'une *Ode sur la prise de Namur*. Tel était, pour reprendre l'expression d'E. Lavisse, le « Gouvernement de l'Intelligence ». C'est ainsi qu'Antoine Coypel (1661-1722), fils du peintre Noël Coypel, exécuta plus de deux cents dessins de médailles et jetons pour la suite historique. Ces dessins, sauf peut-être ceux des jetons, qui, largement tracés, laissaient une certaine liberté d'interprétation au gra-

veur, sont très poussés, et finis comme des miniatures. En les comparant aux médailles signées par Mauger, par exemple, on se rend compte que le graveur a suivi trait pour trait son modèle, sans prendre la moindre licence. Assurément la fécondité de l'imagination, la sûreté et la délicatesse du crayon de Coypel sont d'une qualité telle qu'on ne songe point en les voyant à blâmer un système si rigide de collaboration. Il est vrai que c'est presque une critique que je viens d'exprimer, et c'est à peine si l'on peut compter au nombre des « médailleurs » les ouvriers d'art, dont on ne trouve à louer que les modèles.

Les effigies figurant à l'avers des mêmes pièces étaient obtenues par le même procédé. Le Cabinet des Médailles conserve dans des cadres de bronze ciselé et doré des miniatures en grisaille, réparties en deux séries, l'une représentant le roi à ses différents âges, l'autre les membres de la famille royale. Ces miniatures sont l'œuvre de Benoist ; elles ont servi de modèles aux graveurs de l'*Histoire métallique*, et, comme il arrive pour les sujets des revers, leur intérêt est supérieur à celui des médailles elles-mêmes.

Parmi les autres artistes qui fournirent des dessins de médailles, il faut citer Nicolas de Launay, le graveur Sébastien Leclerc († 1714) qui grava en trente feuilles les *Médailles, Jetons et Mounoies de France*, et encore Antoine Coysevox (1665-1720). Natalis Rondot cite à ce sujet le texte suivant : « M. de Launay représente [au duc d'Antin, surintendant des bâtiments du roi] qu'il seroit nécessaire de faire faire incessamment le Portrait du Roy de ronde bosse afin de le donner à copier aux graveurs pour les Jetons des Estrènes et que M. Coisevaux (*sic*) sculpteur du Roy est celui qui s'en acquittera le mieux. » Et effectivement, peu de temps après, Le Blanc et Duvivier reçurent l'ordre de « faire chacun un poinçon du portrait de Louis XV d'après le médaillon de Coysevox ».

L'*Histoire métallique* fut poursuivie, après la mort de Louis XIV, sous la direction de Jules-Robert de Cotte, et c'est alors qu'un grand artiste, Edme Bouchardon, devint le pourvoyeur de l'Académie. « Par sa grande connaissance de l'antiquité et l'habileté de son crayon », il se trouvait désigné pour cette charge. Il y fut nommé en 1736, en remplacement de Chaufourier. Bouchardon exécuta en 1750 les gravures du *Traité des pierres gravées*, de Mariette, où il s'attache à « faire sentir les beautés piquantes de l'Ancienne Grèce », en faisant ses dessins d'après des empreintes prises sur les gemmes. Le Cabinet des Estampes conserve un registre, relié en maroquin rouge, qui nous offre les *Dessins des médailles de Louis XV*, contre-épreuves retouchées à la sanguine, qui servirent directement à la gravure. L'abbé Gougenot louait en ces compositions « une science profonde des beautés de la nature, un choix noble, une correction, un goût sagace et souple qui fait le caractère de l'antique ».



Fig. 260. — Ant. Benoist : Portraits de Louis le Grand suivant ses Âges.
(Cabinet des Médailles, Paris.)

Le secrétaire de l'Académie qui désignait sujets et devises était alors Gros de Boze, puis ce fut l'abbé Barthélemy. Bouchardon se démit de ses fonctions en 1762, et fut remplacé par Vassé qu'il avait désigné lui-même pour son successeur. Quant à Jules-Robert de Cotte, il eut pour successeur son fils Jules-François, en 1767.

L'*Histoire métallique* nous est parvenue en trois séries : or, argent et bronze, auxquelles il faut ajouter, pour le règne de Louis XIV, une quatrième série en bronze doré et verni, du plus fâcheux effet, — un péché de Nicolas de Launay, — qui fut pourtant celle qu'on présenta à Pierre le Grand, lors de sa visite à la Monnaie, en 1717.





Fig. 261. — Aury : Médaille de Michel le Tellier (1679).

La liste des graveurs officiels a été donnée tout au long par M. Guiffrey. Les principaux furent Roussel, Bernard, Mauger, Molart, Aury, Meybusch, Marteau, C. Martin, Dufour, Delahaye, Le Blanc, Germain, puis les Roëttiers, Jean Duvivier. La mésintelligence survenue entre Bouchardon et Duvivier, d'abord étroitement liés d'amitié, fit que Marteau succéda à ce dernier.

Quant à la technique, on fit la part de plus en plus grande aux procédés mécaniques et expéditifs. Les graveurs en vinrent à employer des pièces de rapport toutes faites : lettres, têtes de face et de profil, mains, pieds, etc., et à supprimer presque complètement la gravure préalable du poinçon pour y substituer la taille directe, en creux, dans les carrés. (Voyez les inventaires des ateliers de Murger et de Molard.) C'est assez dire que plus on avance parmi les séries de l'*Histoire métallique*, plus on sent l'intérêt décroître avec la vie.

III. — LA MÉDAILLE EN FRANCE DE 1715 A 1789

« Beaucoup de médailles, disait Diderot du Salon de 1765. Prenez l'inauguration de la statue de Louis XV, l'ambassadeur turc présentant ses lettres de créance, le buste de la princesse Trubetzkoï avec le revers,

son tombeau environné de cyprès, et envoyez le reste à la mitraille. » C'est là un jugement d'une sévérité bien outrée. Pourtant, appliqué à la période que nous allons examiner, il ne manque pas de fondement. Le XVIIIe siècle est un siècle de « beaucoup de médailles », et pourtant relativement peu de grands noms et de belles œuvres émergent de la foule.

Toutefois, si la décadence avait déjà commencé au siècle précédent, il semble qu'elle subit un temps d'arrêt avant de s'acheminer de nouveau vers un académisme sans chaleur. Plus de liberté, une recherche psychologique plus attentive et plus perspicace, plus de variété aussi et d'indépendance mutuelle rendent les médailleurs de ce temps plus attrayants que leurs aînés.

L'évolution des idées a modifié au cours des âges la production artistique à l'insu même de ceux qui en furent les auteurs, et c'est un curieux sujet d'étude que d'observer ce changement progressif dans un domaine nettement circonscrit tel que celui-ci. La médaille officielle, la médaille de majesté subsiste durant tout le XVIIIe siècle; cependant, en laissant même de côté tout ce qui est goût ou mode et dont l'expression est trop évidemment variable d'une époque à l'autre, quelle différence foncière entre une effigie de Louis XIV et une effigie de Louis XV ou de Louis XVI! Alors que le profil hiératique du Roi-Soleil est sans cesse conforme à un type immuable et comme divinisé, quel que soit l'artiste qui en a gravé les traits inflexibles, les figures royales que nous avons maintenant sous les yeux semblent revenues du ciel sur la terre, et chaque médailleur, même le plus dépourvu de talent, a du moins tenté d'en exprimer les caractères humains. Il n'est presque plus de vénération dans la manière d'un Duvivier ou d'un Roëttiers gravant les belles médailles des rois de France : de sang froid et d'un œil perspicace, ils ont analysé leur modèle en le dépouillant pour un instant du faste des attributs royaux.

Autre fait connexe à relever : le roi cesse d'être le centre de toute préoccupation et l'objet presque exclusif de l'art. Les portraits métalliques de particuliers deviennent plus nombreux, et non plus de courtisans en habit de cour, mais de simples bourgeois, de savants, de philosophes dont le vêtement est le plus souvent stylisé de façon que l'attention du spectateur soit tout entière dirigée sur l'expression de la physionomie. Recherche psychologique et préoccupations intellectuelles prennent la place de l'amour du décor et du sentiment du respect.

Saint-Urbain. — Un des meilleurs graveurs de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle est Ferdinand de Saint-Urbain; né en 1658 à Nancy, il y mourut en 1738 après un séjour d'une trentaine d'années à Rome où il fut le graveur de la Monnaie pontificale. L'écu d'Innocent XII, qui est de sa main, est une manière de chef-d'œuvre de l'art monétaire. On lui

avait attribué une série de jetons représentant les *Métamorphoses* d'Ovide. M. Demole les a rendus à leur véritable auteur : Jérôme Roussel. Mais nous avons de nombreuses médailles gravées par Saint-Urbain. L'une des plus belles est celle de John Friend (1728), excellent ouvrage dont il n'est pas jusqu'au revers qui ne nous séduise par son aisance et sa souplesse, et la légèreté de touche de l'artiste. Ferdinand de Saint-Urbain eut pour collaborateur son fils, Claude-Augustin, mort à Vienne en 1761. Sa fille, Marie-Anne, est surtout connue comme auteur de médaillons de cire.





Fig. 262. — J.-A. Dassier : Médaille de Montesquieu (1753).

Les Dassier. — L'art des Dassier échappe, en partie du moins, à l'emprise du style officiel. Ils nous ouvrent un domaine nouveau : il semble que l'individualisme de Jean-Jacques, l'esprit raisonneur de Voltaire ou de Montesquieu se fassent jour, avec eux, jusque dans la médaille, qu'on serait tenté d'appeler la médaille « philosophique ». Jean Dassier (1676-1763) était suisse, fils d'un graveur; il fut lui-même graveur de la Monnaie de Genève, puis passa à Paris où il fut élève de Mauger ; en 1728 il fit un voyage en Angleterre. Ses œuvres sont très nombreuses et se classent d'elles-mêmes en séries. Il suffit d'en citer les titres pour se rendre compte de l'esprit systématique qui les anime : Série des réformateurs, comprenant des médailles de Jean Huss, Luther, Calvin, saint Pierre martyr, etc.; Série des théologiens de Genève ; Série des rois et reines d'Angleterre ; Série de l'histoire romaine ; Série des grands hommes français ; Série des grands hommes ; Série des souverains français. Sa médaille de Shakespeare donne une idée assez complète de sa manière sèchement analytique : au revers est gravé une sorte de paysage chaotique, — un chaos assez sage, — qui n'aide certes point à pénétrer au plus profond de l'âme du grand Will. Au demeurant, c'est là l'œuvre d'un très habile et très probe artiste. Un détail permettra d'entrevoir sa physionomie morale et intellectuelle : il fit paraître, une *Explication des médailles gravées par J. Dassier et par son fils, représentant une suite de sujets tirés de l'histoire romaine.* Voilà qui est bien didactique. Une

inspiration plus fervente nous en dirait bien plus que l'*Explication*.

Le fils en question était Jacques-Antoine Dassier (1715-1759), qui avait étudié à Paris, sous Germain. Grand voyageur, on le vit en Italie, à Londres, en Russie, et il mourut à Copenhague. Ses œuvres sont d'un style dépouillé qui leur donne un accent tout moderne. Tout y est sacrifié au portrait, et, dans ce portrait, à l'effigie même : aux précieux vêtements auxquels nous ont habitués les médailleurs du siècle précédent, Dassier substitua des draperies négligemment jetées, à la romaine, et sommairement modelées. Cette manière avait séduit Montesquieu qui, au cours d'une entrevue qu'a contée M. Mazerolle, permit au graveur de faire son portrait : « Je sais qu'on ne résiste pas au burin de Dassier, et même qu'il y aurait plus d'orgueil à refuser votre proposition qu'il n'y en a à l'accepter ». Tout le monde connaît la médaille de Montesquieu : c'est peut-être le chef-d'œuvre de Dassier, et un chef-d'œuvre, tout simplement; mais quel ennui distille son revers, allégorie plate d'inspiration et d'un style morne! Outre sa collaboration à l'œuvre de son père, Jacques Dassier est l'auteur de séries de « grands hommes » parmi lesquels on compte le grand Frédéric, Louis XV, Pierre Corneille, et l'Anglais Martin Folkes dont la médaille mérite d'être placée à côté de celle de Montesquieu : profil solidement construit avec une sobriété et un sérieux qui en font une œuvre magistrale.



Fig. 265. — Simon Curé : Médaille d'André Destouches (1732).

Curé. — A Simon Curé (mort en 1734) on doit aussi une série de grands hommes français : Titon du Tillet, François Maynard, J.-F. Sarrazin, Lalande, Houdard de Lamotte, Crébillon, Vanière, Malherbe, Marot, Molière, Racine, Voiture, Scarron, Fontenelle, J.-B. Rousseau, etc. Il exécuta aussi une série de médailles intitulée *Le Parnasse françois*, d'après des modèles de Louis Garnier, pour Titon du Tillet. Sa manière est bien caractéristique et très personnelle. Sur un champ grenu s'enlèvent des portraits épais, mais non sans énergie, à défaut d'une finesse toujours absente. Aux revers s'étalent des tableaux d'un art qui semble primitif et presque enfantin, grandes compositions peuplées de minuscules personnages, encombrées de menus détails épisodiques d'une naïveté sans grâce. Tel le revers

de la médaille de Vanière : *Delicias et ruris opes*, vignette ou image d'Épinal, plutôt qu'œuvre d'un graveur en médailles.



Fig. 264. — Le Blanc : Médaille de Louis XV et Marie-Anne-Victoire, infante d'Espagne (10 mars 1722).

Le Blanc. — De Jean Le Blanc, mort en 1749, qui travailla à l'*Histoire métallique*, je retiendrai la médaille de Louis XV et de Marie-Anne-Victoire, infante d'Espagne. Les deux bustes des enfants royaux sont affrontés : leur raideur qui peut être prise pour une affectation enfantine de majesté ne nuit pas au charme de ces figurines. Le Blanc, qui n'était sans doute pas un très grand artiste, eut ce jour-là la main heureuse, aidé par le hasard des circonstances, car le manque de naturel des deux petits fiancés est en lui-même un document qui nous est ingénument transmis.

La plupart des revers gravés par les artistes que je viens de nommer sont d'une correction glaciale, d'un manque de verve et de vie qui les rend à peu près tous insipides, malgré certaines qualités d'ordonnance et les vertus techniques du dessin ou de la gravure. Toute la sève des médailles de ce temps s'est réfugiée dans les effigies : il n'est rien de plus ennuyeux et de plus vide d'émotion que les compositions que des médailleurs aux abois et à bout d'expédients leur ont accolées.



Phot. Giraudon.

Fig. 265. — Fontaine : Médaillon de A.-M. de Chaumont, marquis de la Galaizière (1757).

Fontaine. — Quelques-uns s'en sont dispensés : c'est le cas d'un artiste assez mystérieux, sur la vie duquel je ne saurais donner de renseignements, et qui signe : Fontaine. On connaît de lui onze grands médaillons coulés, d'un style gras et plantureux, mais qui ne manquent pourtant pas de finesse. La

signature de Fontaine apparaît sur deux de ces médaillons, que leurs dates laissent très distants l'un de l'autre : celui de A.-M. de Chaumont, marquis de la Galaizière, chancelier de Lorraine (1757), et celui du duc d'Estrées (1770). Un autre, qui présente l'effigie spirituelle de Choiseul, n'est ni signé ni daté, mais tout à fait du même style. Fontaine est l'auteur de deux médaillons de Louis XVI et de Marie-Antoinette, encore dauphins de France, œuvres sans beaucoup de charme ou de séduction, mais assez solidement établies, et aussi d'un excellent portrait de Gribeauval, inspecteur de l'artillerie.



Fig. 266. — Ch.-N. Roëttiers
Médaille de la Fondation
de l'Hôtel des Monnaies (1770).

Pesez. — Les exemplaires connus des médailles de Pesez sont au Musée de Berlin. On ignore à peu près tout de la vie de cet habile graveur, dont les œuvres, d'un module uniforme, sont les médailles de Lulli, du maréchal de Catinat, de la comtesse de Grignan, de la marquise de Pompadour, de Mme du Barry.

Les Roëttiers (*suite*). — J'ai dit plus haut que nous retrouverions, au xviii[e] siècle, les Roëttiers. Norbert Roëttiers était fils de Jean Roëttiers dont il sera question à propos de la médaille en Angleterre. Il était né à Londres en 1665; passé en France, il s'attacha aux Stuarts, alors à Saint-Germain, puis fut employé à la Monnaie de Paris; c'était un ardent Jacobite; on lui doit des monnaies et des médailles de Jacques III, de la princesse Louise (1712), et un grand nombre d'autres œuvres. Il mourut en 1727.

Joseph-Charles Roëttiers († 1779) fut aussi graveur à la Monnaie des médailles; il est l'auteur de l'écu au bandeau de 1740 et de la médaille de la bataille de Rocoux (1746). Jacques Roëttiers était graveur général des Monnaies des Pays-Bas en 1733. Les deux plus illustres représentants de la famille en France, à cette époque, sont Charles-Norbert et Jacques Roëttiers de la Tour. Charles-Norbert Roëttiers, né à Paris en 1720, fut graveur général des monnaies de France de 1753 à 1772, date de sa mort.

Parmi les nombreuses médailles qu'il grava, celle de la Monnaie de Paris, qui date de 1770, s'impose à l'attention. C'est une œuvre maîtresse. Le revers, où est figurée la façade de l'Hôtel du quai Conti, est d'une belle tenue et d'une remarquable dextérité d'exécution. Mais on n'oublie plus, quand on l'a vue, l'effigie de Louis XV de l'avers. On peut la comparer aux dessins à la sanguine de Jean Duvivier, dont il sera question ci-après, et dont le style est peut-être encore plus personnel et plus étonnant. Ici, la gravure prise en elle-même est d'une qualité qui semble ne pouvoir être dépassée ni égalée, la netteté impérieuse du profil contrastant avec les boucles de la chevelure s'échappant hors de la couronne de lauriers pour s'épandre sur la nuque contribue à faire de ce portrait un des plus heureusement *composés* qui soient ; le modelé du visage, le dessin de l'œil sont d'une saisissante vérité et d'une magnifique puissance, la solidité de l'ensemble est digne de toute admiration. Ni Louis XIV, ni Napoléon n'ont trouvé l'homme qui fût capable de styliser d'une façon aussi dominatrice la prestigieuse majesté de leur profil.





Phot. Giraudon.

Fig. 267. — B. Duvivier : Médaille de la Fondation de L'École militaire (1769).

Jacques Roëttiers de la Tour ne s'élève pas à cette hauteur. Né en 1707, il mourut à Paris en 1784 et fut enseveli à Saint-Germain-l'Auxerrois. Il fut graveur de la Monnaie de Londres, puis orfèvre ordinaire du roi de France. Il était de l'Académie de peinture en 1775, et reçut des lettres de noblesse en récompense de ses services en 1772. On connaît surtout de lui deux médailles qu'il fit lors de son séjour en Angleterre : celle de Locke et celle de Newton. C'est en vain qu'on y chercherait la même maîtrise de dessin, de composition ou de technique que dans la médaille de Louis XV, que je viens brièvement d'analyser. Le profil glacial de Newton est d'un modelé sans accent, et le revers est plus terne encore.

Les Duvivier. — Un médailleur, M. Henry Nocq, a pu consacrer de nos jours tout un beau livre aux Duvivier, sans que son œuvre parût un hommage démesuré rendu à ces excellents artistes.

La physionomie morale de Jean Duvivier (1687-1761) est curieuse ; la probité du médailleur, la haute et noble opinion qu'il avait de son art nous le font aimer, et même certains écarts d'un caractère ombrageux et intransigeant : il se brouilla avec Bouchardon qui lui fournissait des dessins pour l'*Histoire métallique*, et cela par dignité d'artiste, par un goût d'indépendance que nous ne saurions blâmer. Jean Duvivier, né et élevé dans l'atelier d'un artiste, graveur de médailles et de monnaies, à Liége, vint de bonne heure à Paris où il suivit les cours publics de dessin et de peinture de l'Académie. Il était aussi graveur en taille-douce, et composait des ornements pour des vaisselles ; il fut bientôt nommé graveur des médailles du roi. En 1715, il fit la première médaille de Louis XV et, la même année, celle du Régent, non point d'après nature, mais, si nous en croyons l'abbé Gougenot qui s'est fait son biographe, « d'après le portrait de Lemoyne, le père ». Lorsque, en 1717, au cours de son fameux voyage à Paris, Pierre le Grand visita la Monnaie, il eut la surprise de voir frapper sous ses yeux une médaille à son effigie. Duvivier en était l'auteur, Michel Rög en avait gravé le revers. « La Monnaie peut encore montrer aux curieux, dit M. A. de Foville, à côté du bronze lui-même, les coins d'où il est sorti et le dessin à la sanguine qui avait servi de modèle. »



Fig. 268. — B. Duvivier : Médaille de la Naissance du Dauphin. Visite de Louis XVI et de Marie-Antoinette à Paris (21 Janvier 1782).

La médaille du sacre est également de Duvivier ; on louerait sans réserve l'adresse extrême de la composition, la perspective, la justesse des valeurs du tableau où se meuvent quatorze personnages, si l'on ne savait que le dessin de ce revers avait été fourni par Louis de Boullongne, peintre du roi. L'effigie du jeune prince couronné est d'une majesté juvénile fort agréable. Duvivier était un « médailliste » convaincu ; il déploya dans l'exercice de son métier une ingéniosité technique hors de pair. Nous lui

devons une série de portraits de Louis XV, qui sont des documents historiques de premier ordre, en particulier ceux dont les dessins à la sanguine, de sa main, sont conservés au Musée Carnavalet : profil caractéristique au front fuyant, à l'œil énorme, presque démesuré, au nez en bec d'aigle, à la lèvre voluptueuse, au lourd menton. Le roi y figure en buste, nu; sur les épaules tombent des boucles de cheveux échappées à la couronne de laurier, le tout d'un style puissant qui sait dégager la signification profonde d'un trait dans une physionomie et l'exprimer par un dessin d'une vigueur systématiquement simplifiée. Duvivier est ici un maître du portrait.



Phot. Giraudon.

Fig. 269. — B. Duvivier : Médaille de l'Inauguration du Canal du Centre (1785).

Quant au fameux « profil à la mèche », qui nous étonne un peu, il a son histoire. C'est le duc d'Antin, fils de Mme de Montespan, surintendant des bâtiments du roi, qui, épris des effigies des Césars, avec sa brusquerie habituelle, demanda au médailleur un portrait du roi à l'antique. Duvivier, mal à l'aise, imagina une sorte de compromis entre le goût romain et la mode du XVIIIe siècle, qui n'est pas du plus louable effet. Il fut libre de s'abandonner à sa propre inspiration dans les médailles qu'il fit pour des particuliers. Il nous a laissé des portraits de Joseph-Clément de Bavière, du duc de Bourbon, de Nicolas de Launay, du cardinal Dubois, du maréchal de Villars. La médaille de l'ambassade de Turquie, qui parut au Salon de 1765, est également de lui, et fut gravée vers 1760 pour compléter la série historique en commémorant le souvenir d'une audience qui eut lieu en 1742.

Il n'est point fort aisé de marquer les caractères qui distinguent de l'art de son père celui de Benjamin Duvivier (1730-1819). Toutefois, comme ce dernier est aussi l'auteur de médailles de Louis XV, on peut, par comparaison, discerner dans son talent, en même temps qu'une pareille habileté technique, moins de pénétration et plus de convenu. Sa belle médaille où il a figuré le roi cuirassé, portant le grand cordon,

la chevelure épanouie sur les épaules, est d'une fière allure, mais d'un style moins personnel : il y a là plus de concessions à un idéal officiel. Les médailles de Louis XVI et de Marie-Antoinette plaisent davantage. Il y a une réelle bonhomie dans le profil royal où survivent, alourdis et comme empâtés, les traits caractéristiques de l'aïeul ; seulement une expression de rondeur naïve a remplacé l'impérieuse volupté. Le contraste de cette simplicité avec la recherche de la parure, le froissement des étoffes et des dentelles, les rouleaux de cheveux et les rubans de soie qui les lient, est d'une subtile saveur. Le portrait de Marie-Antoinette n'est pas moins réussi ; il n'est guère flatté, malgré la première apparence : le front bombé sans ampleur est comme écrasé par la savante architecture de la coiffure, et le regard manque de flamme. L'ensemble est d'un remarquable sentiment décoratif accentué par les plis du pesant manteau fleurdelisé et les joyaux qui parent le corsage.



Fig. 270. — B. Duvivier : Médaille de la princesse Trubetzkoï.

Benjamin Duvivier nous a encore laissé des médailles du prince de Saxe-Gotha, de la princesse Trubetzkoï, de Necker, du duc de Chartres (Philippe-Égalité), de Lafayette, de l'abbé Barthélemy (comparez le buste par Houdon, au Cabinet des Médailles), de Bailly, de Washington. Il me faut enfin citer la médaille frappée à l'occasion de l'inauguration de la statue de Louis XV à Reims, en 1764, qui bénéficia de l'indulgence de Diderot dans l'article dont j'ai reproduit plus haut quelques mots. Du rôle joué par Benjamin Duvivier pendant la période révolutionnaire, je ne dirai rien à cette place.

Qu'il me soit permis, en le quittant, de citer conjointement, comme l'a fait M. Nocq au frontispice de son livre, le délicieux pastel signé : *Gounod, 1786*, qui nous a gardé ses traits, et la médaille qu'il grava lui-même à l'effigie de son père. Les deux Duvivier méritent que les amants de l'art du XVIIIe siècle leur rendent un culte discret. Il faut avoir le loisir de parcourir lentement les suites des jetons qu'ils ont gravés pour apprécier la somme de talent ingénieux, de goût exquis et de spirituelle élégance que ces charmants artistes pouvaient enclore en ces menus objets. Les jetons des Duvivier sont de vrais chefs-d'œuvre et donnent le sentiment de la perfection. L'art de la médaille sous le règne de Louis XV n'a rien produit de plus achevé.

Augustin Dupré. — Avec les Duvivier, Augustin Dupré est un des artistes les plus représentatifs de son époque; il était né en 1748 à Saint-Étienne. Tout jeune, il entra, comme ouvrier, à la manufacture d'armes, et à ses moments de loisirs fit son apprentissage de ciseleur et de graveur. Il y acquit une telle adresse, que, venu à Paris à l'âge de vingt ans, il gagna la faveur de l'ambassadeur d'Espagne, qui l'avait vu à l'œuvre. Dès lors sa fortune était faite, et les commandes affluèrent. Une de ses œuvres les plus charmantes est le *Réveil de l'Amour*, conservé au Musée des Arts décoratifs; l'encrier qu'il grava pour Marie-Louise est aussi célèbre, mais je ne veux parler ici que des médailles qu'il exécuta sous l'ancien régime. Les plus connues sont la médaille des dix corps de Marchands (1776), celle de la jonction de la Somme et de l'Escaut (1782), celle du Bailli de Suffren (1784), celle de la découverte des mines d'Allemont (1786), etc. Je voudrais aussi attirer l'attention sur ses médailles américaines : celles de Benjamin Franklin (1784-1786), de Nathaniel Green (1787), de Daniel Morgan (1789), de John Paul Jones (1789), et surtout sur la fameuse pièce de la *Libertas americana*, qui devait avoir un tel succès tant en Amérique qu'en France durant la période révolutionnaire. Au droit figure le buste de la Liberté, en bonnet phrygien, et, au revers, le groupe de la France défendant Hercule enfant contre le léopard. La réputation de Dupré était faite, lorsque la Révolution éclata, et c'est de préférence à Duvivier et à Gatteaux qu'il fut choisi par Franklin pour exécuter la médaille de la Liberté, dont je viens de parler. Lorsque Franklin quitta la France en 1784, on résolut de frapper une médaille en son honneur. Turgot trouva le sujet du revers et en donna la légende : *Eripuit cælo fulmen sceptrumque tyrannis*. Dupré se tira assez bien de l'ambigu de ce sujet, comme on se tire d'une gageure, et avec cette dextérité qu'il devait à son apprentissage d'orfèvre ; mais, ce qu'on louera toujours, c'est le magistral portrait de l'Américain, d'un style simple et robuste, d'un modelé franc et sans rudesse. Ici médailleur de premier plan, Dupré retourne facilement à ses premières amours : on retrouve dans le revers de la médaille de Paul Jones les qualités de l'apprenti qui, jadis, ciselait des gentillesses sur la coquille d'une épée de cour ; l'abordage du *Bonhomme-Richard*





Fig. 271. — Augustin Dupré : Médaille de la Liberté américaine (1776).

et du *Sérapis* est traité avec une adroite élégance, combat naval à grand spectacle, composé comme un feu d'artifice.

Le présent exposé de l'histoire de la médaille s'arrête — un peu arbitrairement sans doute — à la fin de l'ancien régime. A vrai dire, en ce qui concerne la médaille, l'ère nouvelle commence plutôt au Consulat qu'en 1789. Pourtant la période révolutionnaire doit être considérée à part, et, bien que leur manière, on le conçoit, n'ait point changé du jour au lendemain, on me pardonnera de céder à la nécessité de scinder en deux parties l'œuvre de plusieurs artistes que nous passons en revue.

Nicolas Gatteaux. — Ça été le cas de Dupré, ce sera aussi le cas de Nicolas Gatteaux, un des meilleurs graveurs du temps, qui en outre apporta d'ingénieux perfectionnements à la technique mécanique de son art. Il était né à Paris, en 1751, fils d'un serrurier; en 1775, de Cotte l'engageait comme graveur à la Monnaie, et sa première œuvre est un portrait de Louis XV pour la série des rois de France. Les meilleures médailles qu'il produisit durant la période que nous examinons présentement sont celles de la mort de Louis XV, du couronnement de Louis XVI, de l'invention des ballons par les Montgolfier (1783), de l'astronome Lalande (1783), de Phelypeaux (1781), de d'Alembert (1785). Il faut louer en Gatteaux le portraitiste sévère et attentif, non peut-être sans quelque froideur, et aussi le graveur de ces revers exécutés avec une maîtrise consommée, d'un goût et d'une finesse qui ne sont jamais en défaut. Il y a là également un sens du pittoresque admirablement servi par un burin minutieux et d'une délicatesse infinie. On connaît les amusantes médailles où sont représentées les montgolfières somptueusement parées, en plein essor parmi les nuages, et qui portent en leurs nacelles les premiers aéronautes : d'Arlandes, Pilâtre des Rosiers, Charles, Robert Montgolfier. L'art de la médaille n'a jamais su exprimer rien de plus *aérien*, et le souci scrupuleux du détail n'y nuit point. La même entente de la composition, le même art de la perspective, la même adresse à donner le sentiment de l'espace font le prix d'une des plus connues de ses œuvres : l'*Abandon de tous les privilèges*. Le portrait de Charles-Jean-Baptiste des Gallois de la Tour, premier président au Parlement et intendant de Provence, est une œuvre d'une extrême finesse, d'un très faible relief, traitée dans le sens décoratif, la perru-



Fig. 272. — Nicolas Gatteaux : Les Montgolfières (1783).

que étagée s'harmonisant avec la couronne de laurier du pourtour.

Lorthior. — Pierre-Joseph Lorthior (1735-1813), de Lille, était un graveur très adroit et un lithoglyphe consommé. Il est l'auteur d'intailles sur pierres fines, de jetons de jeu, du grand sceau de Marie-Antoinette; sa médaille du comte de Vergennes donne une idée suffisante de son talent. C'est une œuvre très distinguée, d'une finesse très pénétrante et en même temps d'un art non sans souplesse et sans grandeur, au demeurant, un des meilleurs portraits en médaille du temps. On reconnaît les mêmes qualités à l'écu de Louis XVI, de 1796. Lorthior est aussi l'auteur de quelques plaquettes non sans mérites, d'un juste sentiment décoratif, et adroitement modelées, telle le *Repentir*, allégorie quelque peu abstruse, d'où l'émotion est absente. Parmi ses médailles, je citerai celles de Caumartin (1756), du duc de Berry (1761), du comte de Provence (1771), de Phelypeaux (1778), du duc de Choiseul (1765), du mariage du Dauphin (1770), du comte d'Artois (1773).



Fig. 275. — Lorthior : Médaille de C. Gravier de Vergennes.

Droz. — L'écu de Louis XVI, nommé communément l'écu de Calonne, du nom du ministre des finances, passe pour l'une des meilleures réussites de l'art monétaire. L'auteur en était un Suisse, d'une singulière habileté, dessinateur émérite : Jean-Pierre Droz, de la Chaux-de-Fonds (1746-1823). A Paris depuis 1764, durant la Révolution il offrit ses services au gouvernement anglais. C'était un technicien très avisé, et il apporta de nombreux perfectionnements au mécanisme de la frappe. Il devait être nommé plus tard, par Napoléon, conservateur du Musée de la Monnaie, et la pièce de cinq francs frappée pendant les Cent Jours est de lui. Son portrait de lord Elliott, gouverneur de Gibraltar, jouit d'une célébrité méritée : l'art de cette époque n'a rien produit de plus ferme et de plus solide. Il est également l'auteur des médailles des Encyclopédistes, de Voltaire, de Rousseau, de l'abbé Barthélemy, de Necker.

Nini. — Il me faut parler maintenant d'un art original qui touche de fort près à celui du médailleur, mais qui en diffère pourtant. En 1758 arrivait à Paris un singulier personnage, potier ou verrier, que presque aussitôt attacha à sa personne Le Ray, grand maître des eaux et forêts. C'était un petit homme — un nain presque — sémillant, d'un esprit facé-

tieux, prompt à la répartie et vif comme la poudre, s'amusant à ébahir ceux qui le venaient trouver par l'extraordinaire fantaisie de ses accoutrements. D'ailleurs, un véritable artiste. Jean-Baptiste Nini était né à Urbin, en 1717; il mourut en 1786 au château de Chaumont-sur-Loire, près de Blois, chez son protecteur. Fils d'un graveur, il avait étudié la sculpture à l'Académie Clémentine de Bologne. En 1740, on le rencontre en Espagne où il exécute des travaux d'art, sur verre. A Paris, il se mit à fabriquer des médaillons en terre cuite, et tout de suite ce fut la vogue et l'engouement; son atelier ne désemplit pas de personnages fameux et de femmes à la mode, qu'attiraient l'amusante faconde et les pitreries du petit homme. Les portraits qu'il faisait de tout ce beau monde étaient d'abord modelés en cire, puis il tirait de ces premiers modèles des moules en terre, — non pas en cuivre, comme on l'a dit, — et enfin les médaillons en terre cuite. Retouchés avec une sûreté de main admirable, ces médaillons sont d'un fini, d'une délicatesse et d'une souplesse qui justifient leur succès. On en connaît une centaine, et l'on ne saurait guère exprimer de préférence motivée : l'aisance et la précision avec laquelle sont dessinés tous ces profils, le moelleux des chairs, la légèreté des cheveux étagés en torsades, le froissement des étoffes d'une savante facilité en font d'exquis morceaux. On



Phot. Giraudon.

Fig. 274. — J.-B. Nini : Médaillon de Marie-Antoinette (1780).



Phot. Giraudon.

Fig. 275. — J.-B. Nini : Médaillon de Suzanne Jarente de la Reynière (1769).

a retrouvé les outils d'ivoire à l'aide desquels Nini modelait, les poinçons qui lui servirent à graver les inscriptions ou à signer ses œuvres. Les médaillons de Franklin sont devenus presque populaires. Ils datent de 1777. Il en sortit plusieurs variétés des mains de l'auteur. Franklin y paraît tête nue, ou coiffé d'une toque de fourrure ou du bonnet de la Liberté, parfois le nez chaussé d'une paire de lunettes; mais on retrouve chaque fois le profil avisé du bonhomme, le pli réaliste de sa bouche et son regard un peu froid. Cinq ou six caisses de ces médaillons furent expédiées par Nini en Amérique, en 1779; le navire fit naufrage près de Noirmoutier, et les caisses, sauvées du désastre, furent oubliées dans les bâtiments de la Douane, à Nantes, jusqu'en 1850. Quelques spécimens, finalement, abordèrent en Angleterre, après d'autres avatars, en 1899. Nini nous a laissé son propre portrait, avec ceux de sa femme et de sa fille, sur un médaillon qui n'est pas des meilleurs, mais je citerai encore celui de Marie-Antoinette (1780), celui de Suzanne Jarente de la Reynière (1769), une merveille d'élégance plutôt que de pénétration psychologique, celui de Catherine de Russie, décoratif et conventionnel, de Louis-Auguste, dauphin de France (1770). La même virtuosité caractérise toutes ces images, produits d'un talent très varié mais, à coup sûr, sans profondeur.

IV. — LA MÉDAILLE A L'ÉTRANGER DE 1650 A 1789.

Pendant la période que nous venons d'examiner, autant à l'étranger qu'en France la médaille fut l'objet de l'engouement du public cultivé. Mais alors que la médaille de Pisanello, celle de Peter Flötner ou celle de Guillaume Dupré et de leurs émules constituent des entités ou, si l'on veut, des personnes morales distinctes, des moments différents de la pensée et de l'industrie humaine, il serait vain, à la fin du XVIIe et durant le XVIIIe siècle, d'essayer de grouper en écoles nationales ou locales la production de médailles artistiques de l'Allemagne, ou de l'Italie, ou de l'Angleterre. Tout ce que l'Europe compte de graveurs s'est mis à l'école de la France; toutes les initiatives viennent de Paris et vont se répandre jusqu'à Londres, Berlin ou Moscou; la plupart des monétaires ou des médailleurs sont venus faire leurs études en France ou ont reçu par des intermédiaires l'enseignement français. Aussi est-il malaisé de définir le talent de chacun d'entre eux et de discerner l'originalité du petit nombre de grands artistes qu'ils comptent dans leurs rangs. Le plus souvent, en présence d'une médaille de ce temps, l'appréciation des qualités techniques de tel ou tel maître est plus à la portée du critique que la discrimination d'un style autonome. Pour être juste, il convient de relever la

part d'éléments étrangers, que contenait le style français. Jean Warin était un Liégeois, Jean Duvivier était son compatriote, les Roëttiers vinrent d'Anvers, et ce sont eux et leurs émules qui, en gravant les effigies des rois de France, contribuèrent à créer ce goût parisien, qui fut depuis universellement adopté.



Fig. 276. — A. Schega : Médaille de l'empereur Charles VII et de l'impératrice Marie-Amélie (1742).

Allemagne. — En Allemagne, la guerre de Trente ans fut la cause d'une décadence artistique irrémédiable en ce sens qu'après elle la médaille de Nuremberg, de Leipzig ou d'Augsbourg, la médaille aux traits nets, aux arêtes vives évoquant le grain du buis taillé qui fut son modèle, la médaille allemande a vécu. Les quelques noms de médailleurs qu'on peut citer reflètent dans leurs œuvres soit l'influence flamande, soit l'influence française. Tels sont : Georges Pfründt, de Nuremberg (1604-1663), un élève de Jean Warin et de Nicolas Briot; Jean Braun (†1684), son gendre, qui imita son style au point qu'il est très difficile de dresser la liste de leurs œuvres respectives; Balthasar Lauch, de Leipzig; Jean-Christophe Retecke, de Hambourg; Sébastien Dadler, mort en 1654, qui travailla à Nuremberg, à Hambourg et à Dresde, et qui a laissé une médaille sèche et maigre de Richelieu; J. Höhn, P. Blum, Leigebe, Brener..., c'est assez faire que de les nommer. En fait, lorsque, en Allemagne, on reprit vraiment goût à la médaille, il semble que nul ne se souvint alors que Peter Flötner ou Hagenauer eussent existé : technique et esthétique, tout est à la mode de Paris. C'est alors que dans le Palatinat travaillent Linck (médaille de Louise, baronne de Degenfeld, 1677), Selter (médaille d'Anna-M. Ludo-

vica, comtesse palatine, en voiles de veuve), puis Wilhelm et Anton Schäfer. Ce dernier est l'auteur d'un portrait, tout de finesse et d'élégance, de Charles-Théodore, Électeur palatin (1745), d'un style libre et souple qui pour la première fois dans cette revue des médailles allemandes donne le sentiment d'un art franc et sans contrainte.

La médaille de l'évêque de Wurzbourg, Conrad Wilhelm von Wernau, aux traits gras et neutres, épanouis dans un costume dont les passementeries et les boutons sont gravés avec un soin jaloux, est due à Jean-Chrétien Müller. Philippe-Henri Müller (1655-1718) est plus maître de son art; c'est un disciple convaincu de Jean Warin : il suffit pour en être persuadé d'avoir vu le revers de sa médaille de Jean-Guillaume, prince palatin (1711), où figurent Hercule et Atlas soulevant le Monde. Son œuvre est considérable et intéresse non seulement l'Allemagne, mais tous les grands pays européens. Parmi ses plus heureuses médailles, je citerai celle de Jean-Adam, prince de Troppau, celle du cardinal comte Jean-Philippe de Lamberg (1705) et son revers du lion à l'enfant, ou celle de Léopold II (1687), dont le revers nous présente le tableau tumultueux d'une bataille.

Wermuth, de Gotha († 1739), et Koch ont produit également un nombre considérable de médailles, en général d'un style mou et sans puissance. Wermuth faisait lui-même commerce de ses œuvres qu'il vendait à la foire de Leipzig; quantité de médailles satiriques d'un art rudimentaire et d'un humour sans finesse sortirent ainsi de ses mains pour la plus grande joie des badauds. Telle la médaille ridiculisant la corruption de la Commission impériale (1708). Citons encore son portrait de John Law et la curieuse pièce de la Prédiction de Paracelse (1731).

A Hambourg florissait Hilcken, plus précis, plus décoratif, dont la meilleure pièce est celle de Frédéric-Guillaume de Mecklembourg-Schwerin. Hautsch, de Nuremberg, est l'auteur d'une amusante médaille de la bataille de la Hogue (1692). Vestner nous a laissé de bons portraits; la singulière médaille des cardinaux Paulutius et Piazza (1712), aux profils tournés en sens contraire, est sans doute l'erreur d'un homme trop ingénieux. Le revers nous présente la place de Forli en un menu tableau agencé comme un décor. Oexlein de Nuremberg semble avoir partagé ce goût du pittoresque, et son thaler de Ratisbonne, où une vue perspective de la ville est minutieusement gravée, est assez divertissant.

Tous ces médailleurs pâlissent quelque peu en présence d'André Schega (1711-1787), qui fut à coup sûr le meilleur d'entre eux. Ses contemporains reconnurent en lui le premier graveur de coins de l'Europe. On distinguerait les portraits dont il est l'auteur à un seul détail : la direction du regard et le dessin de l'œil. Il y a donc là

une sorte de procédé. Néanmoins toutes ces effigies sont singulièrement vivantes, et ce qu'il faut louer sans marchander, c'est l'extraordinaire habileté avec laquelle Schega conduit son relief, modèle le visage, la chevelure de ses personnages, et leur insuffle une vie souple et libre. Les médailles de Charles VII et de Marie-Amélie, de Joseph III et de Marie-Anne de Bavière (1759), de Frédéric-Christian de Pologne (1765), du cardinal évêque de Freissing (1746) nous semblent à ce titre d'authentiques chefs-d'œuvre, à condition qu'on ne regarde point leurs revers.

Les deux Seel et Seitz, en Autriche, firent vers la fin du XVIIe siècle des médailles d'un art encore rudimentaire et schématique. En 1712, le Napolitain Antonio de Gennaro était nommé graveur des coins de la Monnaie impériale; ce fut le premier directeur de l'Académie impériale de gravure. On connaît de lui un grand nombre de pièces rudes plutôt que vigoureuses. Celle d'Antonio Magliabecchi est d'une laideur systématique. Matthäus Donner († 1767) fut professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne; ses élèves furent Widemann, les Wurzbacher, les Moll, Kaiserswerth, Würth, N. Wirt, Vestner, les Werner, Becker, Vinazer.

On chercherait en vain parmi l'abondante production de ces honnêtes ouvriers une tentative intéressante, un effort original; beaucoup font preuve pourtant de solides qualités, témoin la médaille de Marie-Thérèse par Würth, et son revers : *Munera restituta* (1762). Mais quoi de plus disgracieux que les portraits conjoints de l'empereur Joseph II et de l'archiduc Léopold, par Widemann, auteur également de la médaille du mariage de Marie-Antoinette (1770)?



Fig. 277. — Waechter : Médaille de Voltaire (1770).

Georges-Christian Waechter, un Munichois, mort vers 1789, élève de Dassier, fit une médaille de Voltaire, dont l'histoire a été narrée par M. Demole. Le graveur était allé à Ferney en 1769, pour exécuter d'après nature le portrait du patriarche. Pour frapper sa médaille il dut emprunter son balancier à Dassier, alors graveur à la Monnaie de Genève. Au revers de la pièce figurait un autel de la Renommée, entouré de la devise : *Il ôte aux nations le bandeau de l'erreur.*

Les magistrats de Genève s'émurent de tant de hardiesse, et expulsèrent le médailleur. Très peu d'exemplaires ont été conservés de cette œuvre intéressante. Waechter est encore l'auteur de médailles de Jean-Jacques Rousseau, de la tsarine Élisabeth, et d'autres personnages ou d'événements appartenant à l'histoire de Russie.

De C. J. Krüger (Dresde, 1759-1814), je citerai la médaille du congrès de Pilnitz. Les médailles de Donner (1704-1767) témoignent d'un talent délicat et perspicace. Krafft est l'auteur d'une médaille de Marie-Thérèse, exécutée lors de la guérison de l'impératrice, atteinte de petite vérole (1767). Antoine Domanöck (1713-1779) est un artiste plus brillant. On lui doit de fort beaux portraits de Charles-Alexandre de Lorraine (1761) et de l'empereur François Ier. Mais ses revers sont lourds et sans grâce. Quant aux médailleurs de Marie-Thérèse : les Matzenkopf, Antoine Guillemard, Lorenzo-Maria Weber ou Théodor van Berkel, leurs talents ne s'élèvent guère au-dessus du médiocre. Il faut retenir pourtant la curieuse médaille de François III de Lorraine, par Weber (1759), qui mérite attention à cause de sa technique originale et du sentiment décoratif, pictural dirait-on, des compositions du revers et de l'avers. Il est vrai que cette recherche ingénieuse a conduit l'auteur à faire de son modèle un portrait plat et sans accent.





Fig. 278. — C. J. Krüger : Léopold II, Frédéric-Guillaume II et Frédéric-Auguste de Saxe. Congrès de Pilnitz (1791).

Italie. — L'Italie, *alma mater* de la médaille, semble être tombée dans une sorte d'apathie aussitôt après avoir passé le flambeau aux nations voisines, à la fin du xvie siècle. Depuis lors, aucune œuvre transcendante n'apparaît parmi l'abondante production des médailleurs de la péninsule. Quelques bons graveurs, doués d'une habileté technique où l'on reconnaît tout de même le génie de la race, se mirent à l'école française et émigrèrent à l'étranger. Parmi ceux qui restèrent en Italie, peu sont dignes d'être nommés. A Rome même, la dynastie des Hamerani, pendant près de deux siècles, fournit de graveurs la Monnaie pontificale. Ils étaient d'ailleurs d'origine allemande. Leurs séries de médailles sont précieuses à consulter et abondent en données intéressantes sur l'histoire de Rome et des papes, bien plutôt qu'elles ne représentent des tentatives

artistiques d'une valeur originale. L'écu d'Innocent XI, par Giovanni Hamerani († 1705), est d'un style simplifié et presque caricatural. Otto Hamerani (1694-1768) fut très en faveur à la cour du prétendant Jacques III Stuart. La médaille de ce prince et de la princesse Clémentine est d'une froide élégance. L'écu de Benoît XVI lui est supérieur, et d'un accent plus vivant et plus net. Ses médailles de Clément XII donnent la meilleure idée de son talent. L'une d'elles nous offre un portrait gravé avec une extrême minutie, très heureusement composé, mais froid, malgré son amusante précision; le revers : *Doricæ urbis lœmocomium*, 1734, s'agrémente du plan d'Ancône, d'après l'architecte Van Vintel. L'autre médaille est celle de l'Académie de Saint-Luc, dont le revers représente l'évangéliste faisant le portrait de la Vierge. L'effigie du pape, qui orne l'avers, est d'un art plus sobre, de plus de style, que la précédente.



Fig. 279. — Hamerani : Clément XII. Médaille de l'Académie de Saint-Luc (1782).

Un neveu de Gaspard Mola, Gaspard Morone-Mola, lui succéda vers 1640 comme graveur à la Monnaie pontificale. Le plus grand nombre des médailles qui nous sont parvenues aux effigies d'Urbain VIII, Innocent X, Alexandre VII et Clément IX lui sont dues. L'écu d'Urbain VIII de 1643 peut servir d'exemple de l'adresse du graveur et de son goût décoratif. Le revers de la médaille du Mérite, d'Alexandre VII, avec la façade de l'église de Santa Maria della Pace, est un chef-d'œuvre de finesse et d'élégance, d'une admirable sûreté de dessin. Le portrait du pape, au contraire, est d'une rare insignifiance. Morone triomphe surtout, et presque exclusivement dans ses tableaux d'architectures.

Lucenti (mort vers 1690) lui succéda. L'écu de Clément X, de 1671, donne la mesure de l'insuffisance de son talent. Soldani-Benzi, un Florentin (1658-1740), travailla pour le grand-duc Côme III, pour la reine

Christine de Suède, pour Louis XIV. Une de ses meilleures œuvres est la médaille de Francesco Redi, avec la bacchanale du revers. Son élève préféré fut Selvi, qui mourut à Florence en 1755, après avoir été presque toute sa vie au service des grands-ducs. Ses nombreuses médailles, et notamment celle de Richard Molesworth, sont d'un style à la fois emphatique et indigent qui rend leurs revers surtout à peu près insupportables.

A la fin du XVIIIe siècle, en 1796, le graveur en chef de la Monnaie pontificale était Tommaso Mercandetti (1758-1821). Il a laissé un nombre considérable de médailles, dont beaucoup furent exécutées par l'auteur alors qu'il tenait boutique d'objets de piété, dans la via de'Coronari, à Rome. L'écu de la République Romaine, de 1798, fut aussi gravé par lui. C'était un artiste consciencieux et adroit, mais d'une pauvre et sèche imagination.





Fig. 280. — Karlsteen : Charles XI, roi de Suède. Visite des mines par le roi (1687).

Pays scandinaves. — Les États du Nord de l'Europe fournirent à cette époque d'assez nombreux graveurs, dont plusieurs, les plus habiles, allèrent offrir leurs services surtout en Angleterre et en France. Un des plus connus d'entre eux est Raymond Faltz, mort à Berlin en 1703, un Suédois qui vint travailler à Paris sous la direction de Chéron; vers 1688 il quitta la France pour offrir ses services à Charles XI de Suède et à la reine Ulrique-Éléonore; la liste de ses médailles est assez longue: on n'y relève pas d'œuvre vraiment marquante. Karlsteen (1654-1718) fut peut-être l'artiste le plus choyé de son pays; il avait été l'élève de Warin à Paris et de Jean Roëttiers à Londres, et fut célèbre à Berlin et Dresde, avant de retourner à Stockholm, où il grava entre autres une série de médailles des rois de Suède. Un de ses disciples fut Bengt Richter, mort à Vienne en 1735, dont la médaille de Charles-Gustave, comte de Tessin, est d'un art assez enveloppé et séduisant. Daniel Waron, son compatriote et son contemporain, est plus sec et plus artificiel : voyez ses portraits de Charles VI, d'Élisabeth-Christine, de Gotthard-Heinrich comte de Salzbourg (1703). Le Norvégien Michel Rög était en France sous la Régence; il y fit de nombreuses médailles d'un intérêt secondaire.

Russie. — L'histoire de la médaille en Russie débute sous le règne de Pierre le Grand, qui établit, sur le modèle des institutions occidentales, une école de gravure à la Monnaie de Pétersbourg. De cette école sortit un des rares médailleurs dont puisse s'honorer la Russie à cette époque : Timothée Iwanoff. On peut juger de son art d'après les roubles de Catherine II, qui datent de 1774 et de 1787. Sa médaille commémorant la construction des nouveaux docks de Cronstadt, en 1752, est une œuvre d'une assez belle allure, mais superficielle. Inutile d'ajouter qu'on n'y trouve rien de proprement russe : l'art de la médaille était, dans l'empire des tsars, un article d'importation. Du temps même d'Iwanoff, et après lui, le gouvernement impérial fit appel à des graveurs étrangers, et surtout à des Allemands : les deux Wächter, Judin, Gass, Jäger, K. Leberecht et d'autres encore, dont les œuvres ne valent guère d'être autrement signalées.



Fig. 281. — T. Iwanoff et Judin : Médaille d'Anne, impératrice de Russie.

Suisse. — C'est en Suisse que nous trouvons l'un des plus notables artistes de cette époque : Jean-Charles Hedlinger fut loué par Gœthe lui-même. Il était né à Schwytz en 1691. Son éducation artistique se fit d'abord à Nancy, sous la direction de Saint-Urbain, puis à Paris, où il fut l'élève de Warin et de Chéron. Il travailla pour les États scandinaves, puis à Berlin, à Vienne, à Pétersbourg, à Rome. Sa médaille de George II d'Angleterre donne une idée juste de son talent sûr et sans faiblesse, brillant, mais solide.

Il grava aussi d'après lui-même un fin et spirituel profil. Le thaler de Frédéric et Ulrique-Éléonore de Suède (1751) montre la souplesse de son talent, habile aussi à graver ces minces effigies monétaires, et sa science décorative, assez prouvée d'ailleurs par la composition de ses médailles. Revenant d'Italie, il fit, à l'imitation de l'antique, une curieuse pièce portant la mystérieuse légende ΑΛΓΟΜ, et, au revers d'un buste charmant, un rideau que surmonte l'inscription ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ. Cette médaille intrigua

tous les antiquaires, jusqu'à ce qu'il plut à Hedlinger de révéler le mot de l'énigme en déclarant sa paternité. Ce fut un travailleur infatigable, connaissant à fond les ressources de son art. Il mourut à quatre-vingts ans, à Schwytz, en 1771.

Ses élèves furent Beyer, Mörikofer, et surtout Schwendimann, né à Ekibon, près de Lucerne, en 1721. Après une première jeunesse pénible, il fut accueilli à Schwytz par Hedlinger qui le prit sous sa protection. Schwendimann mourut à Rome, en 1786, frappé de vingt-quatre coups de poignard par un assassin. Comme sa main droite avait été cruellement atteinte par le meurtrier, durant ses derniers jours, le graveur, écartant ses amis qui voulaient le réconforter, leur disait : *Vedete mia mano e lasciatemi morir*. La meilleure de ses médailles est celle qui commémore la signature du traité entre Louis XVI et la Confédération helvétique, en 1777, œuvre consciencieuse d'un artiste sûr de son métier, mais compassé et froid. On connaît encore de lui des médailles de Gustave III, roi de Suède, du cardinal Marco Castelli (1784).



Fig. 282. — Hedlinger : Médaille de C. F. de Tessin. Surintendant des bâtiments et jardins du roi (1759).

Pays-Bas. — Les Flamands sont représentés au XVIIe siècle surtout par Adrian Waterloos († 1684). Son portrait par lui-même est d'un art franc, mais un peu gauche et lourd, de même des médailles telles que celle de Francisco de Moncada ou celle de Philippe IV, roi d'Espagne, qu'on ne peut estimer qu'en s'efforçant d'oublier les portraits du roi par Velázquez. Son neveu Denis Waterloos est l'auteur d'une assez bonne médaille de Charles van den Bosch, évêque de Gand (1665). Citons encore Jerian Poole et sa médaille de Guillaume III, prince d'Orange (1665), Lutma, Luder, Jean Smeltzing et Jean Boskam : ces deux derniers travaillèrent surtout en Angleterre et exécutèrent de nombreuses médailles d'un style le plus souvent froid à l'extrême.

De Smeltzing, on peut retenir la bizarre médaille de l'exécution du duc de Monmouth, où le graveur a représenté trois jets de sang jaillissant de la bouche du décapité : *Hunc sanguinem libo deo liberatori* (1685), les médailles de Jacques II et leurs différents revers, celui surtout de la naissance du prince James (1688), celle de la Confédération antichrétienne (1688), toutes d'un art maigre et sans chaleur.

La médaille de la bataille de Blenheim (1704) est sans doute la

meilleure pièce qu'ait signée Jan Boskam, de Nimègue, médailleur de Guillaume III, roi d'Angleterre. Ce fut un des graveurs les plus prolifiques de la fin du XVII[e] siècle, mais ses œuvres, d'un dessin sec et d'un modelé qu'on dirait exsangue, n'ont guère qu'un intérêt documentaire.

Bref, si le nombre des noms qu'on peut mettre en ligne semble autoriser l'historien à écrire, à l'époque que nous étudions, un chapitre consacré aux médailleurs flamands, l'examen des œuvres de ces derniers paraît y contredire. En effet, d'une part, ces œuvres sont d'une rebutante médiocrité, et, d'autre part, les meilleures d'entre elles n'apportent aucun sujet d'intérêt nouveau à qui vient de passer en revue les médailles de Louis XIV.



Fig. 285. — J. Boskam : Médaille de Mary II, reine d'Angleterre (1695).

Angleterre. — Les médailleurs anglais, d'ailleurs peu nombreux et de talent médiocre, avant le milieu du XVII[e] siècle, sont tous tributaires de leurs confrères du continent. Sous Henry VIII et ses successeurs, des Hollandais, comme Steven van Herwyck, à qui M. Tourneur a rendu son état-civil, et Simon de Passe, ou des Italiens, comme Jacopo da Trezzo, furent servilement imités par les médailleurs ou les graveurs monétaires de Londres, qui avaient pu voir les portraits de Henry VIII, d'après Holbein, la médaille d'Élisabeth, ou celle de Mary Tudor. C'est un Français, Nicolas Briot, qui réforma le monnayage anglais vers 1625 ; un de ses meilleurs élèves fut Thomas Rawlins. Rawlins, mort en 1670, n'est pas non plus un grand maître, et son art, mal dégrossi, ne tire aucun mérite de sa relative rudesse : témoin ses médailles de Charles I[er] et de la reine Henriette-Marie. La médaille de Juxon est d'un modelé vraiment trop sommaire et presque naïf. Mais on contemple sans ennui la série des *insignes* qu'il produisit, notamment le *Forlorn Hope*, ses nombreux portraits de Charles I[er], celui du prince Charles, celui de William Wade (1641). Les monnaies dont il grava les coins sont d'un style sec et peu original.

Retenons au passage les médaillons en corne pressée de John Osborn, dont la vie nous est restée totalement inconnue : ce sont les

bustes de Frédéric-Henry, prince d'Orange, et de sa femme Amélie, très habilement gravés, avec un art minutieux et sans chaleur. On trouve des reproductions de ces médaillons, en plomb ou en bronze, qui ne sont que des surmoulés exécutés d'après les originaux de corne.

Les deux Simon, Abraham et Thomas, plus que tout autre médailleur anglais, ont produit des œuvres qui méritent d'être examinées de près, parce que ce sont réellement des médailles anglaises : excellents portraits, sans ampleur et sans faste, mais concis et caractéristiques. Il faudrait presque les citer toutes, elles portent toutes le même accent très aisément reconnaissable ; telles sont celles du comte de Loudoun (1645), de lord Inchiquin (1646), de Manteau van Dalem (1647), de sir John Hotham (1644), par Abraham Simon ; celles de Cromwell, de Henry Scobell, du général Monk (1660), de lady Lane, par Thomas Simon. Ce dernier est encore l'auteur du curieux sceau de la République, de 1651, qui représente une séance du Parlement. Quant aux monnaies gravées par les Simon, ce sont des chefs-d'œuvre. Je n'en veux pour témoin que la *couronne* d'Olivier Cromwell, de 1658, où le goût décoratif s'allie à une telle vigueur, adaptation admirable d'un talent énergique aux nécessités imposées par l'œuvre à produire. De telles pièces peuvent être prises pour de sûrs modèles par tout graveur monétaire et sont des leçons de libre discipline.

Après la restauration de la monarchie, Pieter van Abeele, O. Müller, les Roëttiers et d'autres Flamands, puis Georges Bower furent les graveurs des monnaies britanniques. La petite médaille de la duchesse de Portsmouth, par Bower (1675), permet d'apprécier la finesse et la souplesse de son talent un peu grêle et sans envergure.

Jean Roëttiers était né à Anvers, en 1651, mais il passa toute sa vie en Angleterre où il devint graveur en chef de la Monnaie. On lui doit la grande médaille de la Restauration de Charles II, en 1660, les médailles du couronnement de Jacques II, en 1685, et de Guillaume III, en 1689. Elles sont, en général, d'un style maigre et presque incorrect à force de froideur. Sa médaille de Louise de Kéroual, duchesse de Portsmouth, est plus sympathique ; celle de Giles Strangways (1648), d'un accent plus mâle et d'un travail plus robuste ; au revers, l'auteur a figuré la Tour de Londres. Il faut signaler encore le *farthing* de 1665, dont Roëttiers grava les coins. Le type de la Britannia qui le décore, et qui n'avait point encore paru sur les monnaies anglaises, est fortement inspiré d'un médaillon de l'empereur Commode, de l'an 175 de notre ère. La duchesse de Richmond, favorite de Charles II, alors dans la fleur de sa beauté, avait posé devant le graveur pour l'exécution de cette pièce.

John Croker, bien que né à Dresde (1670-1741), peut être compté au nombre des médailleurs anglais. Dès 1697, il était graveur à la Monnaie

de Londres. Les médailles de la reine Anne, avec les revers de la bataille de Ramillies ou de la bataille d'Almenara, celle d'Isaac Newton donnent toutes la même impression de dureté maussade. De lui sont les coins des monnaies de Guillaume III, Anne, Georges I[er] et Georges II.

En arrivant au pouvoir, la maison de Hanovre fit appel à des graveurs allemands : Hannibal, Tanner, Holzburg, Natter, Küchler, au Suisse J.-A. Dassier. Au milieu du XVIII[e] siècle on relève le nom de quelques médailleurs anglais dignes d'estime : Richard Yeo, auteur de la médaille de Culloden (1746), d'un style faible et essoufflé. Les médailles du prince Charles (1750), par Thomas Pingo, sont d'un art plus sûr de lui-même ; son revers de la médaille des chirurgiens (1767) est heureusement composé et empreint d'une philosophie austère qui n'est point indifférente. Les deux J.-G. Hancock, père et fils, ne produisirent que des œuvres fort médiocres. L'Irlandais William Mossop, mort vers 1806, a produit des médailles d'un style gras et souple, comme celle du collège maçonnique, et de délicats portraits, tels que celui du Dr. Henry Quin. Son fils, William Stephen, né en 1788, fut également un médailleur de mérite, dont on peut citer la froide et nette effigie du doyen Swift.

Espagne et Portugal. — L'Espagne n'est guère le pays de la médaille. Pourtant, au XVI[e] siècle, des Italiens, tels que les Leoni, Jacopo da Trezzo, les Poggini, des Flamands, tels que Jacques Jonghelinck, s'efforcèrent de lui en donner le goût. Leur enseignement fut reçu par Rutilio Gaci, le portraitiste de Philippe III et de Philippe IV, pris pour modèle également, nous l'avons vu, par Adrien Waterloos. A l'époque où nous sommes, le tableau que nous nous efforçons de tracer de l'art de la médaille en Europe serait incomplet, s'il y manquait l'extraordinaire profil de Charles III, lippu, au nez prodigieux, tel que nous l'a livré Gil, en un jour de maîtrise. Gil, dans le dernier quart du XVIII[e] siècle, fut graveur de la Monnaie de Mexico. Il est encore l'auteur de la médaille de proclamation de Charles IV au Mexique.

Quant au Portugal, je ne signalerai qu'une médaille : celle du marquis de Pombal, d'un art sommaire sans doute, mais non sans caractère.

BIBLIOGRAPHIE

On trouvera des renseignements bibliographiques sur les artistes cités au cours de ce chapitre dans le lexique de Forrer : *Biographical Dictionary of Medallists*.

Rondot (N.). *Les médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France*, Paris, 1904 ; *Claude Warin*, 1888 ; *Nicolas Bidau*, 1887. — Porée (l'abbé). *François Bertinet, modeleur et fondeur en médailles*, Paris, 1891. — Barre (Alfred). Graveurs généraux et particuliers des monnaies de France, *Annuaire de la Soc. fr. de numismatique*, t. II (1867). — Delaroche (P.), Henriquel Dupont et Lenormant (Ch.). *Trésor de numismatique et de glyp-*

tique. Paris, 1854, in-f°. — GUIFFREY (J.-J.). La Monnaie des médailles, dans la *Revue numismatique*, 1884, 1886, 1887, 1888, 1889, 1891. — *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand, avec des explications historiques, par l'Académie royale des Médailles et des Inscriptions*, Paris, 1702, gr. in-f° (frontispice de Coypel). Nouvelle édition en 1723. — *Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, s. l. n. d., in-4°. — MAZEROLLE (FERNAND). *La Monnaie. Les Bâtiments. Les Ateliers. Le Musée*. Paris, 1907. — MÉNESTRIER (LE P.). *Histoire de Louis le Grand par les médailles, emblèmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries et autres monuments*. s. d. [1689; 2e éd., 1693]. — FLEURIMONT (G.-R.). *Médailles du règne de Louis XV*. s. l. n. d. (jusqu'en 1748; Fleurimont est le continuateur de Godonnesche, qui poussa l'ouvrage jusqu'en 1736). — NOCQ (HENRY). *Les Duvivier*, Paris, 1911, in-f°. — STORELLI (A.). *Jean-Baptiste Nini, sa vie et son œuvre*, Tours, 1896. — SAUNIER (CH.). *Augustin Dupré*. Paris, 1894, in-8°. — DOMANIG (KARL). *Die deutsche Medaille*, Wien, 1907, in-f°. — *Porträtmedaillen des Erzhauses Oesterreich*, Wien, 1896, in-f°. — *Königliche Museen zu Berlin. Schaumünzen des Hauses Hohenzollern*, Berlin, 1901, in-f°. — *Medallic illustration of the history of Great Britain and Ireland, to the death of George II.*, London, 1911, in-f°. — BILDT (BARON DE). *Les médailles romaines de Christine de Suède*. Rome, 1908. — CHRÉTIEN DE MÉCHEL. *Œuvre du chevalier Hedlinger*, Bâle, 1776. — V. TOURNEUR. Recherches sur les Waterloos, médailleurs bruxellois, dans la *Revue belge de numismatique*, 1922. — RICAUD DE TIREGALLE (LE P.). *Médailles sur les principaux événements de l'empire de Russie, depuis le règne de Pierre le Grand, jusqu'à celui de Catherine II*, Potsdam, 1782, in-f°. — LOUBAT (J.-F.). *The medallic history of the United States of America*. New York, 1878, in-4°. — GEORGE-MIKHAILOVITCH (LE GRAND-DUC). *Monnaies russes* (en russe). Petrograd, 12 vol. in-f°.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT

par André Michel.

CHAPITRE PREMIER

L'ARCHITECTURE EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE

par René Schneider.

DE LA MORT DE MANSART (1708) AU VOYAGE DE SOUFFLOT ET DE COCHIN EN ITALIE (1750)

CHAPITRE II

LA SCULPTURE FRANÇAISE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE

par André Michel.

CHAPITRE III

LA PEINTURE FRANÇAISE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE

par Louis Réau.

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

I. — DE LE BRUN A WATTEAU

PEINTRES D'HISTOIRE

PORTRAITISTES

ANIMALIERS

II. — WATTEAU ET SON ÉCOLE

1. WATTEAU

2. L'ÉCOLE DE WATTEAU

III. — DE WATTEAU A BOUCHER

1. LES DÉCORATEURS

2. LES PORTRAITISTES

CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE EN ITALIE AU XVIIIe SIÈCLE

par Marcel Reymond et Charles Marcel-Reymond.

CHAPITRE V

LA PEINTURE EN ITALIE AU XVIIIe SIÈCLE

par André Pératé.

CHAPITRE VI

L'ART DU XVIIe ET DU XVIIIe SIÈCLE EN ALLEMAGNE, EN SCANDINAVIE, EN RUSSIE

par Louis Réau.

CHAPITRE IX

LA MÉDAILLE DE 1650 A 1789

par Jean Babelon.

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

88288. — Paris, Imprimerie LAHURE, 9, rue de Fleurus.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4168